5

MUZICA

MAI 1987

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVII NR. 5 (416) MAI 1987

ROMÂNIA SOCIALISTĂ — AMPLE PROGRAME DE DEZVOLTARE MULTILATERALĂ — CONTRIBUŢIE ACTIVĂ LA POLITICA DE COLABORARE INTERNAŢIONALĂ, DE DEZARMARE ŞI PACE

Ziua de 1 Mai, măreaţă sărbătoare a muncii, a solidarităţii şi frăţiei celor ce muncesc de pretutindeni, a fost cinstită în întreaga ţară, sub semnul hotărîrii poporului român de a înfăptui exemplar politica partidului, de înflorire multilaterală a patriei socialiste, de colaborare internaţională şi de apărare a păcii în lume. Aşa cum s-a evidenţiat şi la Adunarea festivă din Capitală, desfăşurată în prezenţa tovarăşului Nicolae Ceauşescu, a tovarăşei Elena Ceauşescu, a celorlalţi tovarăşi din conducerea partidului şi statului, poporul român s-a prezentat la Ziua muncii cu un semnificativ şi cuprinzător buchet de împliniri în toate domeniile construcţiei socialiste, înfăţişînd imaginea unei naţiuni libere şi independente, singură stăpînă pe soarta sa, care-şi făureşte în mod conştient şi demn, noul destin socialist şi comunist. Marile realizări obţinute de poporul român în anii socialismului şi, îndeosebi, în perioada de după Congresul al IX-lea al PCR, sînt rodul aplicării neabătute a politicii înţelepte promovate de partid, în elaborarea şi înfăptuirea căreia contribuţia decisivă revine tovarăşului Nicolae Ceauşescu, conducătorul încercat şi clarvăzător al naţiunii, ctitor al României moderne. În conştiinţa întregului popor, toate aceste înfăptuiri de seamă sînt indisolubil legate de neobosita activitate teoretică şi practică a secretarului general al partidului, preşedintele Republicii, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, exemplu strălucit de revoluţionar şi patriot înflăcărat, de militant de frunte al mişcării comuniste şi muncitoreşti. La Adunarea festivă din Bucureşti a fost exprimată, totodată, profunda gratitudine faţă de tovarăşa Elena Ceauşescu, eminentă personalitate politică, savant de largă recunoaştere internaţională, care prin munca pilduitoare desfăşurată cu înaltă competenţă în conducerea partidului şi a statului, în organizarea şi îndrumarea ştiinţei, învăţămîntului, artei şi culturii, aduce o contribuţie de inestimabilă valoare la propăşirea patriei, la afirmarea nobilelor idealuri ale colaborării şi înţelegerii între popoare, ale prieteniei şi păcii.

Şi acest Întîi de Mai, pe care toţi oamenii muncii din România l-au transformat în sărbătoarea maselor largi este aşezat, firesc, sub aura unor luminoase şi fundamentale evenimente din viaţa poporului, a patriei.

Sărbătorind ziua muncii, întreaga naţiune aduce un fierbinte şi înălţător omagiu, eroicului şi gloriosului nostru partid comunist, de la făurirea căruia cinstim împlinirea a 66 de ani. La 8 mai 1921. Partidul Comunist Român intra în istorie, continuînd şi dezvoltînd pe o treaptă superioară cele mai bune şi îndelungate tradiţii patriotice, revoluţionare, ale clasei muncitoare, ale maselor largi populare, slujind cu devotament aspiraţiile supreme ale poporului, idealul independenţei şi unităţii naţionale, cauza socialismului şi comunismului. Cu hotărîre şi abnegaţie, comuniştii români au organizat şi condus lupta muncitorilor, a celorlalte categorii de oameni ai muncii, a forţelor democratice şi progresiste, pentru libertate şi dreptate socială, pentru stăvilirea ascensiunii fascismului spre putere, pentru apărarea integrităţii teritoriale a ţării, pentru edificarea unei noi orînduiri. Cea mai elocventă ilustrare a încrederii oamenilor muncii în cuvîntul şi forţa partidului comunist o constituie marile demonstraţii antifasciste şi antirăzboinice din anii 1935—1939. Culminînd cu impresionanta demonstraţie de la 1 Mai 1939 din Bucureşti — în a cărei organizare şi desfăşurare un rol hotărîtor l-a avut

Scanned with OKEN Scanner

tovarășul Nicolae Ceaușescu, alături de care s-a aflat, ca întotdeauna tovarășa Elena Ceaușescu —, aceste acțiuni revoluționare atestă profunda implicare a partidului comunist în viața țării, în făurirea unității clasei muncitoare, a tuturor forțelor înaintate, patriotice din România, în lupta pentru apărarea libertăților și drepturilor democratice, a suveranității și independenței naționale, a păcii. Dovedindu-se a fi, în toate împrejurările epocii contemporane, exponentul fidel al celor mai scumpe idealuri sociale și naționale ale poporului, situîndu-se, de fiecare dată, în fruntea luptei pentru o societate nouă, societatea socialistă, Partidul Comunist Român este făuritorul măreților împliniri care au dat chip înnoit patriei milenare, conferindu-i prin eroică luptă, prin muncă tenace și efort propriu, demnitate, libertate și independență, deschizîndu-i vaste magistrale spre mereu mai înalte piscuri de progres și civilizație.

Mîndru de înfăptuirile remarcabile dobîndite sub conducerea gloriosului partid comunist, în toate domeniile construcției noii societăți, încrezător în energiile sale creatoare, în puterea sa de a ridica patria socialistă în prosperitate și strălucire, întregul popor a omagiat la 9 Mai, jubileul unui eveniment cu adîncă rezonanță în conștiința neamului — 110 ani de la cucerirea independenței de stat a României. La evocarea acestui moment de răscruce în istoria noastră, care dădea expresie afirmării puternice a națiunii române, a voinței sale ferme de a fi stăpînă pe propria-i soartă, pe propriul viitor, poporul aduce prinosul recunoștinței sale celor care s-au jertfit pentru ca România să intre în marea familie a statelor libere, independente, cu dezvoltare de sine-stătătoare.

O coincidență fericită face ca, tot la 9 Mai, să se împlinească 42 de ani de cînd istoria înscria, într-o primăvară de neuitat, victoria împotriva hitlerismului, la care poporul român, după înfăptuirea actului de demnitate patriotică și națională de la 23 August 1944, și-a adus o contribuție de mare însemnătate, prețuită și apreciată de popoarele lumii. Pe frontul antihitlerist, alături de eroica armată a Uniunii Sovietice, de celelalte state ale coaliției antifasciste, România, prin importantul ei aport, atît pe plan militar, cît și economic, la marea victorie de la 9 Mai 1945 — numărîndu-se ca a patra țară din lume, care a dat cele mai grele jertfe pentru obținerea izbîndei finale —, și-a consolidat independența cîștigată la 9 Mai 1877, și-a întărit dreptul său inalienabil la libertate și suveranitate.

Dar, cu adevărat pe deplin, România și-a afirmat independența, pe toate planurile, în anii luminoși ai „Epocii Nicolae Ceaușescu". În cei 22 de ani, de cînd partidul, poporul și țara și-au încredințat destinul celui mai iubit fiu al națiunii, nu numai că s-a produs o mare deschidere a României spre lume, nu numai că s-au intensificat relațiile și colaborarea sa internațională cu toate statele, fără deosebire de orînduire socială, de mărime și nivel de dezvoltare, dar această politică își află trainice fundamente în întreaga viață economică și socială a patriei. Industrializarea în ritmuri înalte, dezvoltarea continuă a forțelor de producție, modernizarea complexului economic național, avîntul agriculturii, perfecționarea învățămîntului și înflorirea fără precedent a culturii și artei, înfăptuirea tot mai hotărîtă a noii revoluții tehnico-științifice și a noii revoluții agrare, realizarea unei calități superioare a muncii și vieții poporului — acestea constituind, de altfel, imperative ale actualului cincinal, al cărui obiectiv strategic este trecerea României la stadiul superior de țară socialistă cu dezvoltare medie —, sînt realități care asigură și consolidează permanent independența și suveranitatea națională.

Iată de ce, sărbătorind asemenea evenimente-simbol ale noii noastre deveniri, sub semnul deplinei angajări pentru înfăptuirea exemplară a sarcinilor trasate de Congresul al XIII-lea, pentru a întîmpina cu realizări de seamă Conferința Națională a PCR, întregul popor strîns unit în jurul partidului, al secretarului său general, este conștient că opera constructivă căreia îi dedică toate eforturile nu poate fi înălțată decît în condiții de liniște și pace. Animat de această dorință, poporul român își afirmă tot mai puternic voința solemnă de a acționa în prezent, ca și în viitor, cu aceeași consecvență pentru ca, împreună cu celelalte state socialiste, cu toate forțele progresiste, înaintate, iubitoare de pace de pe întreaga planetă, cu care își va întări solidaritatea în lupta pentru împlinirea aspirațiilor comune de libertate și progres, să contribuie la edificarea unei lumi lipsite de arme și războaie, o lume

Scanned with OKEN Scanner

mai bună și mai dreaptă, a înțelegerii și colaborării internaționale.

Aceste preocupări au fost evidențiate și de rundele convorbirilor politice desfășurate între tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România și tovarășul Mihail Gorbaciov, secretar general al Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, care a întreprins, la invitația conducătorului partidului și statului nostru, o vizită de trei zile la București. Această vizită a constituit un moment de seamă, deschizător de noi și ample perspective, pentru dezvoltarea prieteniei și colaborării multilaterale româno-sovietice, pentru cauza socialismului și păcii. În esență, aceasta este și concluzia pusă în evidență de Comunicatul comun dat publicității la încheierea vizitei. Prin gama largă a problemelor discutate și, îndeosebi, prin măsurile de ordin practic convenite, suita întîlnirilor dintre tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășul Mihail Gorbaciov, reprezintă nu numai o manifestare elocventă a voinței comune de adîncire a conlucrării multilaterale în opera de construcție a noii orînduiri în cele două țări, în interesul ambelor popoare, al cauzei socialismului și păcii, dar și dovada dorinței ferme de trecere la o etapă nouă, calitativ superioară în dezvoltarea legăturilor reciproce benefice, în toate domeniile. Atmosfera de caldă prietenie, înțelegere și stimă reciprocă în care au decurs convorbirile oficiale, manifestările însuflețite cu care cei doi conducători au fost întîmpinați de oamenii muncii din Capitală, marea sărbătoare a prieteniei româno-sovietice pe care a reprezentat-o adunarea populară de la Sala Palatului Republicii — toate la un loc au dat o grăitoare expresie trăiniciei relațiilor de prietenie și colaborare, cu bogate și luminoase tradiții, statornicite între partidele și popoarele țărilor noastre. Auspiciile favorabile sub care s-a desfășurat noul dialog româno-sovietic la nivel înalt au făcut ca el să se încheie cu un bilanț rodnic, pe toate planurile.

Sub semnul răspunderii pentru destinele păcii și securității în Europa și în întreaga lume, pentru eliminarea definitivă a războiului din viața omenirii s-a desfășurat la Berlin, la sfîrșitul acestei luni, și Consfătuirea Comitetului Politic Consultativ al statelor participante la Tratatul de la Varșovia. România socialistă a fost reprezentată de o delegație condusă de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, președintele Republicii. Activitatea sa a dat o strălucită expresie pozițiilor principiale și constructive ale țării noastre în problemele discutate ca și în programele adoptate, poziții în deplină concordanță cu hotărîrile Congresului al XIII-lea al PCR, cu interesele supreme ale națiunii noastre socialiste, ale tuturor națiunilor, ca un aport relevant, de amplu ecou internațional, la cauza dezarmării, destinderii și colaborării, pentru împlinirea aspirațiilor fundamentale de libertate, progres și pace ale tuturor popoarelor lumii.

Constantin Victor CIOCAN

Scanned with OKEN Scanner

Spre înălțarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste

Arta sunetelor are o deosebită forță de exprimare a sensibilității, concepțiilor și idealurilor omului, exercitînd totodată o puternică înrîurire asupra conștiinței; ea este oglindă a vieții și are capacitatea de a modela viața, de a o face mai frumoasă, mai înălțătoare. Muzica a fost dintotdeauna o prezență activă în viața poporului nostru, în marile epoci de luptă pentru eliberarea națională și socială, contribuind efectiv la împlinirea idealurilor progresiste de viață materială și spirituală, constituindu-se într-o veritabilă cronică sensibilă și veridică a istoriei, putînd să anime în conștiința generațiilor înaltele aspirații ale națiunii noastre. Forța de pătrundere și convingere a muzicii este extrem de vastă și de o eficiență durabilă. Alături de celelalte domenii ale artei, muzica este chemată să contribuie la educarea maselor, la modelarea lor spirituală, la formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste, revoluționare. „Este cunoscut că în fiecare epocă — spunea secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Conferința pe țară a Uniunii compozitorilor din anul 1968 — marea artă reflectă imperativele vieții sociale, idealurile oamenilor, existența, munca și preocupările celor ce muncesc, că marii compozitori s-au confundat întotdeauna cu momentele de seamă ale istoriei țării lor"... De asemenea, la plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din luna iunie 1982, tovarășul Nicolae Ceaușescu afirma: „Nu se poate vorbi de educație patriotică, socialistă fără cunoașterea și cinstirea trecutului, a muncii și luptei înaintașilor".

Ca artiști ai României de astăzi punem la temelia creației muzcale, a întregii noastre activități, generoasele indicații ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, privind afirmarea pe planeta noastră a idealurilor de pace, echitate și colaborare internațională, a principiului participării active a tuturor popoarelor mari și mici la salvgardarea și înflorirea culturii și civilizației umane.

Cunoașterea muzicii românești sub toate aspectele, a evoluției ei, a creațiilor reprezentative se înscrie în imperativele de făurire a personalității umane multilateral dezvoltate. Funcția socială a artei muzicale, valoarea ei educativă — parte integrantă a activității ideologice, cultural-educative de făurire a unui om nou, cu o elevată viață spirituală și conștiință morală — depind în primul rînd de măsura în care ținem seama de adevăratele surse de inspirație și vitalizare a artei în general. Îndemnurile secretarului general al partidului — adresate tuturor creatorilor din domeniul artei și literaturii — de a se inspira din izvoarele limpezi ale muncii și vieții poporului nostru, constituie o sarcină de cea mai mare însemnătate.

Veritabil jurnal sonor al marilor momente din istoria existenței noastre, muzica este un arc peste timp care a vibrat neîncetat și rezonează amplu în contemporaneitate. Multe dintre creațiile noastre muzicale redau în chip emoționant, convingător, luptele glorioase ale poporului nostru pentru apărarea ființei naționale, ale voievozilor ctitori ai ideii de unire și neatîrnare, ceasurile de răscruce și împlinire din 1601, 1859, din 1877 și 1918, din 1921 și 1944 și mărețele năzuințe de azi. Una din liniile de forță ale spiritualității românești este însăși sensibilitatea muzicală a poporului nostru, capacitatea lui de a crea muzică, de a se exprima prin muzică. Moștenind din timpuri străvechi darul de a-și cînta liniștea, munca și dragostea, locuitorii pămîntului românesc au preluat de la strămoși arta de a cînta din fluier și din nai, din bucium, din corn și din ceteră, făcînd să înflorească versul și jocul în procesul muncii ca și în cadrul fast al vieții. În muzică

Scanned with OKEN Scanner

transpar cel mai bine și mai trainic caracteristicile psihice ale poporului nostru, blîndețea și înclinația spre visare, dar și hotărîrea, perseverența ; tot din muzică desprindem dragostea față de natură, față de oameni, hărnicia, vocația muncii, dăruirea de sine, eroismul. În forme specifice, sesizante, aceste trăsături se întîlnesc în creația folclorică românească pe tot întinsul vechii Dacii și din timpul dacilor și romanilor pînă astăzi. S-au transmis, din generații în generații, intonații, ritmuri, modalități de cînt și forme de manifestare în plan social care demonstrează — laolaltă cu limba, cu mărturiile arheologice, cu faptele istorice recunoscute — unitatea de gîndire și simțire a poporului român, continuitatea lui neîntreruptă pe aceste meleaguri. Bogăția de genuri, forme de manifestare, instrumente, împreună cu maxima simplitate, concizione și rafinament, caracteristicile folclorului românesc, vitalitatea lui au adus prețuirea și admirația tuturor celor care l-au cunoscut. Cîntecul epic se constituie în oglinda vie a vieții sociale, așa cum o înțelegem din vechile balade ale neuitaților raposzi, din cîntecele de haiducie, din cîntecele antiotomane și protestatare ale răscoalelor populare care au marcat cu jertfe eroice istoria noastră de veacuri.

Întovărășirea organică a poeziei și muzicii a generat, în folclorul românesc, bijuterii de neasemuită frumusețe artistică și de adîncă gîndire, capabile să glăsuiască lumii despre atitudini și concepții fundamentale, despre existență, despre moarte, despre univers. Un exemplu este nepieritoarea Miorița, reluată în numeroase creații componistice contemporane, de la prelucrările pentru cvartet vocal ale lui Tiberiu Brediceanu la capodopera corală a lui Paul Constantinescu, pentru a ajunge la pagini orchestrale — *Model mioritic* de Corneliu Dan Georgescu, baletul *Miorița* de Carmen Petra Basacopol — sau fresce oratoriale purtînd semnătura lui Paul Jelescu, Anatol Vieru, Sigismund Todută, Gheorghe Dumitrescu.

Cîntecul apare ca element de menținere și creștere a conștiinței naționale, el este un puternic liant psihologic în toate împrejurările. În momentele de cumpănă, cîntecul a îmbărbătat masele, le-a glăsuit despre idealurile de unitate și independență.

Unirea de la 1859 sa făcut prin voința populară, într-o formă unică în istorie ; masele au ales, în fiecare din cele două provincii, Muntenia și Moldova același domnitor, Alexandru Ioan Cuza, și astfel, s-au reunit, sub același stindard, două părți din marea țară a românilor. Cunoscutul cîntec intitulat *Pe-al nostru steag* de Ciprian Porumbescu, a cărui semnificație componistică depășește epoca, fiind de o vibrantă și înălțătoare actualitate, a devenit astăzi *Imnul Frontului Democrației și Unității Socialiste*, iar melodia cunoscutului său cîntec *Tricolorul*, adaptîndu-i-se un text adecvat, a devenit *Imnul de Stat al Republicii Socialiste România*. De asemenea, de sărbătoarea muncii și a primăverii, 1 Mai, se leagă cîntecul cu același nume aparținînd lui Ciprian Porumbescu. Tradiția cîntecului patriotic și revoluționar străbate ca un fir dătător de viață întreaga noastră creație muzicală, într-o relație condiționată de impactul cu realitatea, ilustrînd marile momente istorice ale luptei pentru Independență și Unitate națională, lupta proletariatului și a comuniștilor pentru dreptate socială, împotriva fascismului, eroismul luptei din fierbintele August 1944 sau patosul evului aprins al actualității. Nume semnificative pot fi citate, de la Gavriil Musicescu, la D. G. Kiriac, de la Matei Socor și Ioan Chirescu la D. D. Botez, Vasile Popovici, Gh. Bazavan sau Radu Paladi, Laurențiu Profeta, Teodor Bratu, Mircea Neagu etc.

Coborînd în istorie, aflăm antecedente ale luptei de independență și dreptate socială, cîntate de popor, care întotdeauna și-a prețuit exponenții și i-a păstrat în suflet și în cîntec. Compozitorii noștri de seamă au știut să caute în istorie și în expresia muzicală populară sursa de inspirație, forjînd opere durabile, reprezentative, prin care auditorii retrăiesc trecutul de glorii. Se poate vorbi de o adevărată epopee națională prin muzică, oglindită în mari edificii vocal-simfonice. Să amintim, selectiv, cîteva dintre oratoriile inspirate din realitatea vieții poporului nostru — *Tudor Vladimirescu*, *Soarele neatîrnării*, *Grivița noastră* de Gh. Dumitrescu, *Cîntare strămoșilor* de Remus Georgescu, *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Todută, *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, *Scînteia eliberării* de Ovidiu Varga, *Mircea cel Mare* de Sorin Vulcu, lucrări de cuprinzătoare semnificație, cu multiple și generoase rezonanțe patriotice, etice și filosofice din care se conturează chipul eroic al României de ieri și de azi.

Adeziunea organică la limba muzicală a poporului s-a vădit în creația compozitorilor noștri nu numai în lucrările cu temă istorică sau legendară, ci și în muzica instrumentală, definind o trăsătură de stil originală în prelucrarea materialului de obîrșie. În creații măiestrite se relevă cu pregnanță sursa, ușor de recunoscut, cît și valențele conferite de tratarea acesteia. Este cazul să apreciem în această direcție că arta noastră componistică a urcat înalte cote de măiestrie. Recunoaștem în acest proces evolutiv al generațiilor post-enesciene noi înțelegeri ale atitudinii artistului față de modelul folcloric — „izvorul cu apă vie" cum îl numea secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — conducînd spre intuirea structurilor intime de limbaj și a ethosului caracteristic spiritualității românești. Iată de ce se poate constata acum că sîntem în fața unor procedee care depășesc simpla prelucrare sau aranjare, armonizare, în favoa-

Scanned with OKEN Scanner

rea recreării în spiritul artei noastre populare. Exemplele sînt numeroase, îndemnîndu-ne să reţinem, orientativ, doar cîteva repere, pe generaţii, de la Mihail Jora, Paul Constantinescu, Mihail Andricu, Constantin Silvestri, Zeno Vancea, la Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, W. Berger, A. Stroe, G. Ţăranu, Doru Popovici, Corneliu Dan Georgescu etc.

Continuînd tradiţia interbelică, sprijinită pe trei coloane de granit — *Oedip* de George Enescu, *Năpasta* de Sabin Drăgoi şi *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu — opera românească a ultimelor patru decenii şi-a dezvăluit una dintre trăsăturile definitorii: predilecţia pentru subiectele istorice şi sociale. Există astfel posibilitatta de a se urmări o inedită istorie a patriei, din cele mai vechi timpuri — *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, *Orfeu, Decebal, Ion Vodă cel Viteaz* de Gheorghe Dumitrescu — la secolele definirii fiinţei naţionale — *Noaptea cea mai lungă* de Doru Popovici, *Stejarul din Borzeşti* şi *Tudor Vladimirescu*, de Teodor Bratu, *Neamul Şoimăreştilor* de Tudor Jarda, *Apus de soare* de Mansi Barberis, *Horia* de Sabin Drăgoi, *Pană Lesnea* de Paul Constantinescu — pentru a se ajunge la veacul trecut — *Bălcescu* de Cornel Trăilescu — şi evenimentele frămîntate ale secolului XX — *Răscoala* de Gh. Dumitrescu, *Dragoste şi jertfă* de Cornel Trăilescu, *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu, *Dreptul la dragoste* de T. Bratu, *Fata cu garoafe* de Gh. Dumitrescu, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Interodatoriul din zori* de Doru Popovici, *Tinereţea eroului* de Cătălin Ursu. Este o cuprinzătoare panoramare care se remarcă prin diversitatea tematică şi stilistică, patetismul şi adevărul expresiei, cucerind adeziunea marelui public.

Realizări de seamă s-au obţinut în domeniul coregrafic, în care se regăsesc direcţii diverse — de la baletul de acţiune la cel poetic. Drumul deschis mai demult de Mihail Jora, culminînd cu capodopera sa, *Întoarcerea din adîncuri*, este continuat cu valenţe diferite de stil şi conţinut de către compozitori ca Mircea Chiriac, Cornel Trăilescu, Tiberiu Olah, Laurenţiu Profeta, Tudor Jarda, semnatari ai unor lucrări preluate de repertoriul multor teatre de gen.

Simfonia românească, cu marea sa tradiţie care începe în 1869 (an în care George Stephănescu scrie, cu mult înainte de compozitorii din ţările vecine, o admirabilă lucrare de acest gen), se remarcă printr-o mare diversitate stilistică. Complexitatea genului, ca mijloc de reflectare specifică a concepţiilor estetice, a condus la o multitudine de soluţii arhitectonic-muzicale, potrivit ideii generoase. Este interesant să analizăm în actualitate autentice personalităţi de simfonişti care au preluat creator liniile trasate de George Enescu în acest gen. De la Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Alfred Mendelsohn la Sigismund Toduţă, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, Anton Zeman, Vasile Spătărelu, Vasile Herman, Szabo Csaba, Nicolae Beloiu, M. Chiriac, George Draga, Csyki Boldizsar, Eduard Tereny, pînă la mai tinerii Liana Alexandra, Şerban Nichifor etc. Muzica românească a căpătat un profil propriu, semn al maturităţii creatoare în abordarea unor ample edificii sonore cu implicaţii estetice, ideologice şi stilistice majore. Realizări notabile privesc şi genul concertant, a cărui fiinţă autonomă în şcoala noastră componistică s-a conturat ferm de-abia în aceste ultime decenii.

Varietatea genurilor şi formelor în muzica de cameră îngăduie afirmarea multiplelor direcţii — de la cultivarea în manieră tradiţională a sonatei sau concertului pentru orchestră, pînă la incursiuni sonore insolite şi formule instrumentale inedite. Ca şi în cazul simfoniei, cvartetul apare drept un semn de maturitate artistică a creaţiei contemporane româneşti. Numărul lucrărilor este deosebit de mare — ca şi în genul sonatei instrumentale — dar ceea ce contează este calitatea şi originalitatea limbajului multor creatori. Şi aici se remarcă compozitori care au dedicat genurilor camerale o atenţie aparte. Printre aceştia amintim pe Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dumitru Bughici etc.

Genurile de largă accesibilitate, în care se înscrie muzica de mase, au cunoscut o dezvoltare fără precedent, plecînd de la tradiţia corală făurită de arta unor maeştri neîntrecuţi cum sînt D. G. Kiriac, Gavriil Musicescu, Ion Vidu, Iacob Mureşianu, Gheorghe Dima, Ciprian Porumbescu ş. a. Tematica variată, formulele elastice de tratare se evidenţiază în cîntece de muncă, în prelucrări folclorice şi altele. Cronică vie a actualităţii, cîntecul de mase aduce în conştiinţa poporului trecutul de luptă al clasei muncitoare, încă de la începuturile organizării acesteia cînd în 1893 lua fiinţă primul partid al muncitorilor.

Moment de importanţă crucială în viaţa modernă a României, crearea Partidului Comunist Român în 1921 este evocată în numeroase lucrări aparţinînd genurilor muzicale de cea mai largă audienţă, în care regăsim rezonanţe ale vechilor cîntece muncitoreşti şi, totodată, o abordare plenară a marilor teme ale contemporaneităţii — lupta pentru pace, elogiul muncii, viaţa tineretului şi a ostaşilor, avîntul construcţiei socialiste, şi-au cîştigat un loc bine meritat în conştiinţa şi în sensibilitatea publicului şi interpreţilor noştri. Aşa cum s-a arătat mai sus, generaţii de compozitori talentaţi de la I. D. Chirescu şi D. D. Botez pînă la cei mai tineri autori, au consacrat realizărilor

Scanned with OKEN Scanner

epocii noastre socialiste înflăcărate creații corale pătrunse de patos revoluționar, de spirit patriotic militant. Tot astfel, de la generațiile unor maeștri ca Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Nicolae Chirculescu și Elly Roman, pînă la creatorii care se afirmă astăzi, au făcut din muzica ușoară românească o emblemă a noblețel sentimentelor ce caracterizează poporul nostru, constructor al socialismului.

Sînt, de asemenea, de relevat frumoasele realizări ale creației noastre contemporane în domeniul muzicii de fanfară și al lucrărilor destinate educației estetice a copiilor și tineretului.

Aspect reprezentativ al vieții spirituale a națiunii noastre socialiste, muzica reunește astăzi în România milioane și milioane de oameni, într-un crez comun, patriotic și umanist, într-un efort unic de ridicare pe trepte superioare ale culturii și civilizației pe pămîntul străbun. Muzica este pentru noi una din mărturiile continuității istorice și spirituale, glasul dorinței de libertate și independență, semnal de luptă pentru apărarea ființei în vremurile în care puteri vrăjmașe s-au abătut asupră-i și, totodată, chemarea la dragoste și la bucurie de viață, mesaj de prietenie cu toți cei care iubesc adevărul, binele și frumosul.

În anii socialismului, și îndeosebi după cel de-al IX-lea Congres, de cînd în fruntea partidului și statului, a destinelor națiunii noastre se află tovarășul Nicolae Ceaușescu, muzica — alături de celelalte domenii ale vieții spirituale — a devenit un bun al întregului popor, un factor de edificare a conștiinței omului nou, o mesageră a unității în jurul partidului, al secretarului său general. Inspirîndu-se din minunatele fapte ale eroilor construcției socialiste din viața clocotitoare de pe șantierele patriei, din munca, izbînzile și aspirațiile contemporanilor, muzica românească răspunde cerințelor actuale prin tot ce are mai reprezentativ, mai profund și mai convingător. Înfăptuind un permanent și fertil dialog cu masele iubitoare și creatoare de frumos, cu artiștii amatori, muzicienii profesioniști își fundamentează activitatea lor pe ideile măreți ale timpului nostru, aflînd în contactul cu realitățile dinamice, înnoitoare ale patriei o chezășie a finalității actului creator, interpretativ, educațional, de cercetare și gîndire teoretică-muzicală.

Dimensiunile fără precedent, de ordin cantitativ și calitativ, pe care muzica le înregistrează în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", vastă stimulare a creativității națiunii noastre socialiste, inițiat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului și președintele țării, sînt o expresie elocventă a ascensiunii valorilor artei sunetelor din Republica Socialistă România.

Promovarea cu o intensitate și o amploare fără precedent a talentelor de pe întreg cuprinsul țării, fără deosebire de naționalitate, în cadrul gradiosului Festival Național „Cîntarea României" la care participă peste 3.500.000 de creatori și interpreți — profesioniști și amatori — reprezintă una dintre dovezile strălucite ale modului în care sînt rezolvate în România Socialistă problema națională și problema drepturilor omului.

Astăzi, mai mult ca oricînd, nobilul atribut al muzicii, una dintre cele mai specifce expresii ale geniului uman, ne apare legitimat de deziderateie majore ale culturii și civilizației puse în slujba salvgardării păcii, edificării unei noi ordini social-economice, echitabile pe planeta noastră, omagierii spiritului constructiv cu care este înzestrat omul, în contrast cu stihiile dezlănțuite ale războiului, urii, opresiunii, exploatării și obscurantismului.

Condițiile create de partidul și statul nostru pentru continua dezvoltare a culturii și artei românești au deschis în fața noastră un larg orizont, un vast cîmp de acțiune pentru integrarea organică a întregii vieți muzicale — creație, muzicologie, și interpretare — în amplul proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism.

Prin minunatele imnuri ale muncii, ale dragostei de țară, de popor, de partid și de conducătorul său iubit, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, personalitate marcantă a lumii contemporane, militant neobosit pentru pace, progres și civilizație, slujitorii de astăzi ai artei sunetelor își aduc valoroasa lor contribuție la înălțarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste.

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

Scanned with OKEN Scanner

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

AGENDA

La 8 martie 1987 o delegație a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România formată din Vasile Donose, Irina Odăgescu, Ion Cristinoiu, Marius Țeicu, Aurel Giroveanu, Mircea Neagu, Teodor Bratu, Zaharia Popescu, Ștefan Andronic, Mircea Bădulescu și Dan Bălan au luat parte la depunerea jurămîntului militar la Otopeni ● La 13—16 martie, la Bacău, compozitorul Mircea Neagu a făcut parte din juriul la formațiile corale, grupuri vocale și solișți — faza județeană — în Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a VI-a ● Între 17—20 martie la București, sector II, a avut loc faza pe sector a trecerii în revistă a formațiilor corale, orch. de muzică ușoară și solișți, participante în Festivalul Național „Cîntarea României" avînd în juriu pe compozitorul Zaharia Popescu ● Între 18—20 martie la Pitești și Cîmpulung Muscel — a avut loc faza județeană a Festivalului Național „Cîntarea României"; în juriu compozitorul Mircea Bădulescu ● La 19—20 martie, la București, Clubul Regionalei C.F.R. a avut loc faza de sector a trecerii în revistă a formațiilor corale și instr. a sectorului I; în juriu, compozitorii Anatol Vieru, Vasile Donose și Dan Bălan ● La 19—20 martie, la Botoșani și Suceava s-a desfășurat Simpozionul „Valențele terapeutice ale muzicii" unde a conferențiat compozitorul Liviu Comes ● Între 26—29 martie, la Constanța a avut loc cea de-a XVII-a ediție a Concursului interjudețean de interpretare a muzicii populare și ușoare; în juriu, compozitorul Marcel Dragomir ● Între 27—29 martie, la Brașov a avut loc etapa finală a celei de-a XVII-a ediții a Galei artei și creației studențești, secțiunea de muzică ușoară și estradă; în juriu, compozitorii Laurențiu Profeta, Ion Cristinoiu, Cornel Fugaru, Octav Firulescu și Dan Pavelescu ● La 28—29 martie, la Slobozia — Ialomița a avut loc trecerea în revistă a formațiilor corale și grupuri vocale din județ participante în Festivalul Național „Cîntarea României"; în juriu, compozitorii Mircea Neagu, Irina Odăgescu, Zaharia Popescu, C-tin Romașcanu și Șt. Andronic ● Între 26—29 martie, la Bistrița-Năsăud s-a desfășurat Concursul interjudețean de interpretare instrumentală — muzică românească; au participat în juriu compozitorii L. Comes și Anton Dogaru.

Angela VODĂ

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția simfonică

Lucrări simfonice: Doina Rotaru — *Simfonia I* ● Andrei Tănăsescu — *Concert pentru vioară și orchestră* ● *Lucrări camerale:* Șerban Nichifor — *„Trandafirul negru"* lied pentru mezzosoprană și pian pe versuri de K. Tetmajer ● Mihaela Stănculescu — *„Zamolxe"*, poem cameral pt. bas, corn, pian, percuție pe vers. de Varujan Vosganian.

E. A.

Secția corală

Zaharia Popescu — *La Cernavodă la reactoare* — cor mixt, versuri/ Ion Potopin; *Eroul demn al demnei Românii* — cor mixt cu pian, versuri / Adrian Mierlușcă ● Mircea Neagu — *Independență* — cantată pentru cor mixt, și pian, versuri / Vlaicu Bârna ● Dan Bălan — *La zi de-naltă sărbătoare* — cor mixt și orchestră, versuri / Mircea Block ● Valentin Gruescu — *Armindeni* — cor mixt, versuri / Eugen Frunză ● Dan Buciu — *Republică cetate blîndă* — cor mixt, versuri / Valentin Petculescu ● Ion Pelearcă — *Supremele iubiri* — cor mixt, versuri / Adrian Mierlușcă ● Laurențiu Profeta — *Ofrandă muzicală* (Republicii la cea de a 40-a aniversare) — solo sopran și cor mixt versuri / Eugen Frunză ● C-tin Arvinte — *Pentru pace, pentru țară* — cor voci egale și pian, versuri / Elena Dragoș; *Republică, cetate de lumină* — cor mixt, versuri / Ioan Meițoiu ● Anton Dogaru — *Te aștept cu doruri multe* și *Zi-i sîrba ca-n Prahova* — ambele pentru solist și cor bărbătesc pe versuri de Alexandrina Petruța ● Gheorghe Bazavan — *Pastel* — madrigal pentru cor mixt, versuri / George Coșbuc ● C-tin Catrina — *Vioara lui Enescu* — solo tenor și cor de femei, versuri / Octav Sargețiu ● Adalbert Winkler — *Partidu-i călăuza* — solo bariton și cor mixt cu pian, versuri / Petre Nicolae.

Secția de muzică ușoară

Camelia Dăscălescu — *Omagiu* — versuri / Florin Miron Șandru; *De dragul clipelor de ieri* — *Am visat în plină zi* — ambele pe versuri de Roxana Popescu ● Valențiu Grigorescu — *La doctor* și *Cascada* — ambele, piese instrumentale de jazz ● Temistocle Popa — *Nu asculta* — versuri / Ovidiu Dumitru ● Aurel Giroveanu — *Irinel cu mine* — versuri / Aurel Felea ● Ion Cristinoiu — *Stînd lîngă foc* — piesă orchestrală; *Marea nu e niciodată tristă* — versuri / Roxana Popescu ● Laurențiu Profeta — *Cîntecul ploii* — versuri / Roxana Popescu ● Elly Roman — *Dansul îngîmfaților* — piesă pt. pian ● Virgil Popescu — *Ce bine ar fi* — versuri / Angel Grigoriu ● Dan Stoian — *Primăvară fată dragă* — versuri / Mala Bărbulescu; *Romanță de primăvară* — piesă instrumentală Ștefan Kardos — *Seninul meu ești tu; În pragul inimii* — ambele pe versuri de Aurel Felea.

A. V.

Secția didactică

Valentin Timaru: *Cîntece pentru copii, instrumente și jucării muzicale*, v. Valeria Boiculesi ● Constantin Ripă: *Din mou la școală* și *Ploaie de vară*, v. Traian Oancea ● Aurel Giroveanu: *Copilărie, cer senin*, v. Eugen Patrichc, *Din inimă vă mulțumim*, v. Mihai Negulescu ● Vasile Timiș: *Tie, leagăn românesc*, v. Marieta Sava Bursuc ● Liviu Comes: *Poiana*, v. Elena Dragoș ● Ștefan Andronic: *Au plecat cocorii*, v. Al. Andrițoiu ● Viorel Cretu: *Cîntece de pace, de copilărie; de patrie (Pace, Seara, Zidarul*, versuri Stela Chesa; *Ce bine e, Cară melcul în spinare, Curelușă unsă sub pămînt ascunsă*, v. Elena Dragoș și G. Bera Arădeanu ● Cornel Arion: *Ne avîntăm tot înainte*, v. Nicușor Constantinescu ● Dorel Pașcu: *Zăpada*, v. Adrian Munțiu ● Domnica Dumitrașcu-Constantinescu: *Prietenii* — poveste muzicală pentru orchestră de percuție și pseudo instrumente (jucării muzicale), text Domnica Constantinescu ● Grigore Nica: *Suita pentru vioară și pian* (harpă) ● Livia Teodorescu: *Sonatina pentru pian.* ● Dorel Pașcu: *„In memoriam Dinu Lipatii* — pentru pian ● Gheorghe Costin: *Fantezie pentru xilofon și pian.*

S. N.

Secția de critică și muzicologie

Nicolae Teodorescu: *Viața unui copil de trupă* ● Marin Constantin și Iosif Sava: *Constelația „Madrigal"* ● Ion Badea și Gheorghe Florian: *Viața și opera compozitorului Dumitru Eremia.*

R. S.

Scanned with OKEN Scanner

Săptămîna culturii românești în Republica Federală Germania

Eveniment de vie semnificație înscriindu-se în cadrul politicii de promovare a colaborării, păcii și prieteniei dusă de partidul și statul nostru, „Săptămîna culturii românești" în Republica Federală Germania, care s-a desfășurat în perioada 12—19 martie a.c. la Bonn, Köln și München, a prilejuit afirmarea prestigioasă a cărții de știință, literatură, și artă, a filmului și muzicii punînd în lumină realizări ale vieții spirituale care a înflorit în România Socialistă cucerind în ultimele două decenii noi dimenisiuni.

Așa cum s-a relevat în cuvîntările rostite la deschiderea manifestării de tovarășii Gigi Trif și Radu Constantinescu, directori în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, „Săptămîna culturii românești" a adus în R. F. Germania mesajul marilor împliniri și aspirații proprii poporului român care edifică o înaltă civilizație și cultură socialistă.

Inaugurarea programului de manifestări a avut loc la Beethovenhalle din Bonn cu concertul susținut de orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" sub bagheta lui Cristian Mandeal. Au fost interpretate *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, *Sincronii* de Ștefan Niculescu și *Simfonia de cameră* op. 33 de George Enescu, *Concertul pentru pian și orchestră KV 466* de Mozart, solist Valentin Gheorghiu, și *Simfonia II-a* de Beethoven. Publicul, care umplea această modernă și vastă sală de concert a fost puternic impresionat de măiestria cu care orchestra, solistul și dirijorul formînd un tot desăvîrșit au redat creații românești reprezentative pentru trei dintre personalitățile cu care se identifică școala noastră componistică, precum și lucrări aparținînd repertoriului universal de gen. Gîndire estetică profundă, relief expresiv, autenticitate a stilului propriu creațiilor românești în general inedite pentru publicul german, perfecțiunea cu care acestea ca și lucrările de Mozart și Beethoven au fost redate de interpreții noștri, au suscitat de asemenea în presă și în cronica radiodifuzată interes și prețuire, corespunzătoare unui autentic eveniment artistic.

Aceleași calități au caracterizat concertul de muzică de cameră românească susținut într-una din sălile Școlii Superioare de muzică din Köln. În interpretarea pianistului Valentin Gheorghiu și a violonistei Cristina Anghelescu, *Sonata pentru pian și vioară nr. 3 op. 25 „în caracter popular românesc"* de George Enescu s-a impus ca unul dintre piscurile muzicii noastre în tot ce are aceasta mai original, mai fascinant prin lirismul adînc, prin coloritul imaginilor, prin căldura inspirației. În compania pianistului Nicolae Licareț ,soprana Sanda Șandru a interpretat cîntecele *Domnișoarele leneșe la scris* de George Enescu, *Ce stă vîntul să tot bată* de Mihail Jora, *Și dacă* de Diamandi Gheciu, *Pastel* de Zeno Vancea, *La steaua* de Tudor Ciortea, *Cîntecul obîrșiei* de Sigismund Toduță, *M-am desprins* de Pascal Bentoiu și *Toamnă tîrzie* de Valentin Gheorghiu, ambii artiști dovedind o aleasă elocință poetică și muzicală. Trei soliști au dat viață unor partituri instrumentale de asemenea caracteristice pentru estetica și aspectele stilistice originale ale compoziției românești contemporane de gen : Ion Ivan Roncea cu *Portrete* pentru harpă de Vlad Ulpiu, lucrare cu totul recentă, de un rafinat colorit al sonorităților, Aurelian Octav Popa cu *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah, de o pregnanță și conciziune a discursului care i-au adus o largă popularitate în țară și peste hotare, și Ștefan Thomasz cu *Sonata pentru contrabas solo* de Cornel Țăranu, creație uimitoare prin contrastul dintre dramatism și vitalitate pe care s-a dovedit capabil să-l reliefeze acest instrument prin tradiție prea sobru și „așezat". O adîncă vibrație interioară, un discurs de o rară complexitate a elaborării, o nuanțare pe ample suprafețe a tensiunii psihologice dinamizează cele *Șapte piese serioase pentru cvartet de coarde* de Wilhem Berger interpretate de Radu Ungureanu — vioară I-a, Daniela Ispiciuc — vioara II-a, Gabriel Bălă — violă, Tiberiu Ungureanu — violoncel. Programul cameral românesc, viu aplaudat de public, s-a încheiat cu *Imagini* pentru cvintet de suflători de Liana Alexandra, lucrare de substanță tematică și imaginație coloristic-timbrală redată cu vervă și rafinament de Nicolae Maxim — flaut, Eugen Glăvan — oboi, Valentin Bărbuceanu — clarinet, Wilfried Bargiel — fagot și Nicolae Lipoczi — corn.

Simpozionul de muzicologie care a încheiat tripticul manifestărilor muzicale din cadrul „Săptămînii culturii românești" în R. F. Germania a cuprins comunicări însoțite de exemplificări muzicale : Vasile Tomescu, *Muzica românească contemporană — continuitate și originalitate*, Wilhem Berger, *Estetică și stil în muzica simfonică românească contemporană* și Cornel Țăranu, *Valori și orientări în muzica românească de cameră*.

Vasile TOMESCU

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU PAȘCANU: „PRO HUMANITATE"

Liliana GHERMAN

Poemul simfonic „*Pro humanitate*" a fost terminat de Alexandru Pașcanu în vara anului 1983, după o gestație de mai bine de 10 ani, primele schițe datînd din 1972. Cazul nu este izolat în creația nu foarte amplă a acestui compozitor, pentru care nu arareori chiar cîntecelul dedicat copiilor poate constitui obiectul unor migăloase reveniri. Mai mult, în partitura unor lucrări mai ample pot surveni modificări chiar *după* verificarea oferită de o primă audiție, cum s-a întîmplat, de pildă, cu Nocturna pentru pian, cu Toccata simfonică sau chiar cu poemul „Pro humanitate', în care, în urma primelor repetiții, au fost adăugate intervențiile corului de copii în partea centrală și în final.

Pe parcursul unei asemenea elaborări, mai mult sau mai puțin lente dar susținute întodeauna cu perseverență pînă la capăt, se șlefuiesc atît ideile diriguitoare ale travaliului componistic cît și materialul sonor în utlizarea sa particularizată. Dezavuînd și teoretic și practic experimentul muzical în sine, Alexandru Pașcanu optează astfel categoric pentru produsul artistic finit, oferit ca atare atît interpreților cît și audienței pubilce. Atunci cînd va fi tentată, noutatea utilizării anumitor procedee de tehnică componistică va fi în prealabil temeinic verificată, fiind înglobată organic în contextul structural dat, subordonat la rîndul său unei logici expresive fără fisură.

Poate de aceea în toată creația lui Alexandru Pașcanu nu există lucrare, indiferent de dimenisuni, care să nu aibă *relief expresiv*, așa după cum nu există lucrare care, în urma detalierii analitice, să nu dezvăluie fațete diverse ale perfecțiunii de realizare, reflex atît al meșteșugului conștient cît și al intuiției, angajată permanent într-un subtil proces de decantare și validare. Drept urmare, în receptarea acestei creații pregnanta individualizare a fiecărei lucrări în parte duce mai degrabă la recunoașterea acesteia în datele sale inconfundabile decît la sesizarea unor trăsături vizînd perspectiva globală a unui anume limbaj. Altfel spus ești tentat ca cercetător să constați personalitatea certă a unor opusuri înainte de a circumscrie un stil de autor.

Fără a face propriu-zis excepție, poemul „*Pro humanitate*" ne apare însă totodată cu însemnele unei realizări sintetizatoare, capitale aș spune, de pe a cărei culme ni se oferă o cuprinzătoare viziune asupra unui întreg parcurs creator.

Este astfel de luat în discuție, în primul rînd, problema programatismului, ca o dimensiune fundamentală a gîndirii componistice a lui Alexandru Pașcanu. În fapt, aproape că nu există lucrare a sa care să nu-și expliciteze într-un fel mesajul, dacă nu prin text, ca în nenumăratele piese corale, printr-un program declarat sau măcar printr-un titlu sugestiv. Se pune întrebarea dacă acest fapt derivă doar din dorința acută de a-și face cît mai limpede inteligibil demersul componistic (comunicativitatea — cu implicarea unei superioare înțelegeri a responsabilității sociale a artei — constituind idealul de o viață al compozitorului) sau și din nevoia de a asigura chiar acestuia o anumită bază formală. În ce privește cea de a doua alternativă, înclin să cred că mai degrabă preferința nativă a compozitorului pentru forma liberă de tip improvizatoric, închegată în afara unor apriorisme arhitectonice riguros impuse, și-a spus de fiecare dată cuvîntul, programul intervenind astfel ca un factor justificativ. Oricum, în analiză adecvarea la un anume program poate fi urmărită numai în linii foarte generale, pe traiectoria unor contraste esențiale de expresie, culoare, atmosferă sau a curbei tensionale. Un lucru este însă cert : compozitorul însuși crede în aceste „programe", pe care le redactează cu multă grijă, iar cel legat de poemul „Pro humanitate" (adevărată profesiune de credință) este neîndoielnic cel mai închegat și mai emoționant, fiind într-adevăr indispensabil înțelegerii lucrării într-o primă fază de abordare. Iată-l :

„La început a fost o simplă roată...
Au urmat două, trei, patru și tot mai multe.

Mișcate de om, de animale, de apă și de vînt, de aburi, de explozii, de electricitate și de alte forțe, ele s-au asamblat în mașinării din ce în ce mai complicate, pe măsura fără de măsură a iscusinței omenești, spre forță, viteză, confort și fericire.

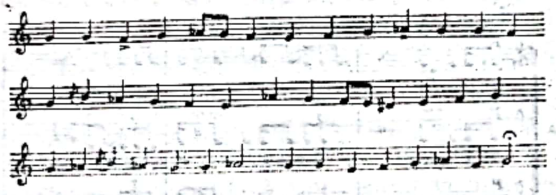
Dar, în același timp, pe neștiute, s-a dezvoltat și un proces invers : hipertehnicitatea a devenit un colos, care începe să domine devorator, înfulecînd energiile și resursele naturii și ale oamenilor, otrăvindu-le aerul, apa, pă-

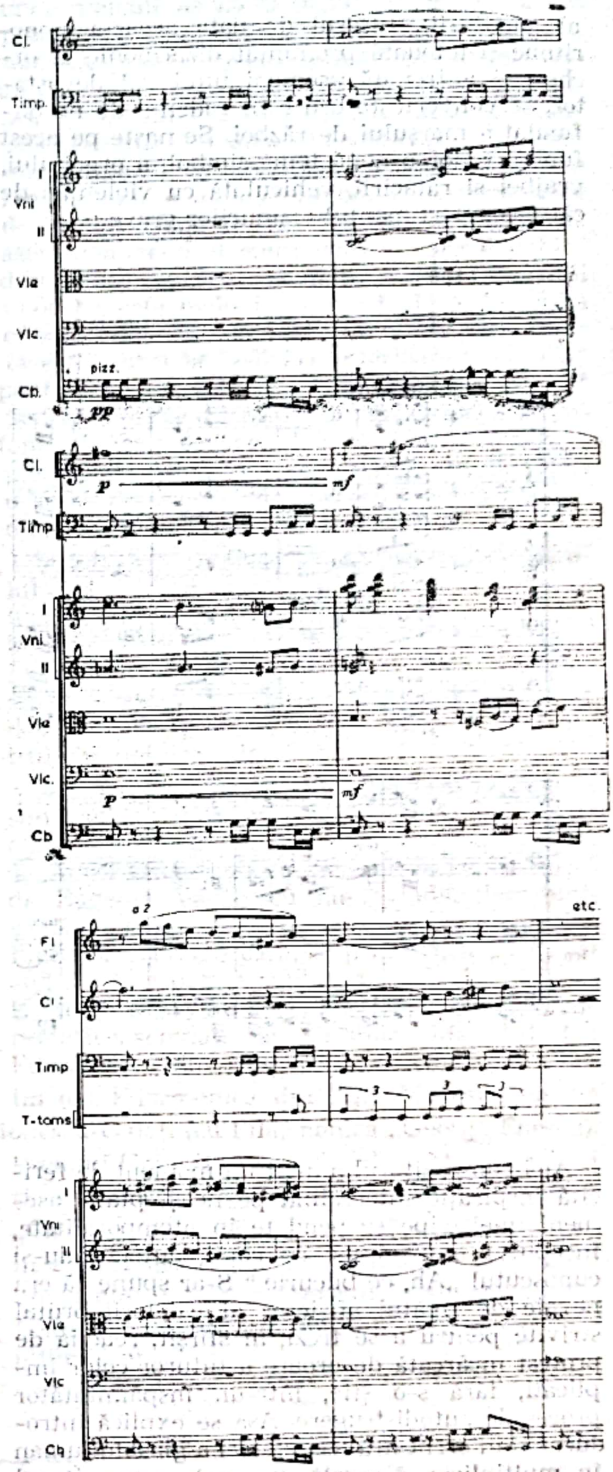
Scanned with OKEN Scanner

mîntul și viața, mărind motivele și furia războaielor împotriva Omului care i-a dat cîndva viață.

Omenia (humanitas), care înseamnă și bunătate, și dragoste, și înțelegere, și dăruire, poate salva existența și sufletul rănit al omenirii. Știu ! Noțiunile acestea par tocite de mult, mai degrabă proclamate decît practicate. Și totuși cred — trebuie să credem — în superioritatea omului, a cărui inteligență nu s-a oprit aici și care va reuși să restabilească ordinea cuvenită, pentru a redeveni stăpînul mașinii și nu sclavul ei... Și din această credință s-a născut acest poem".

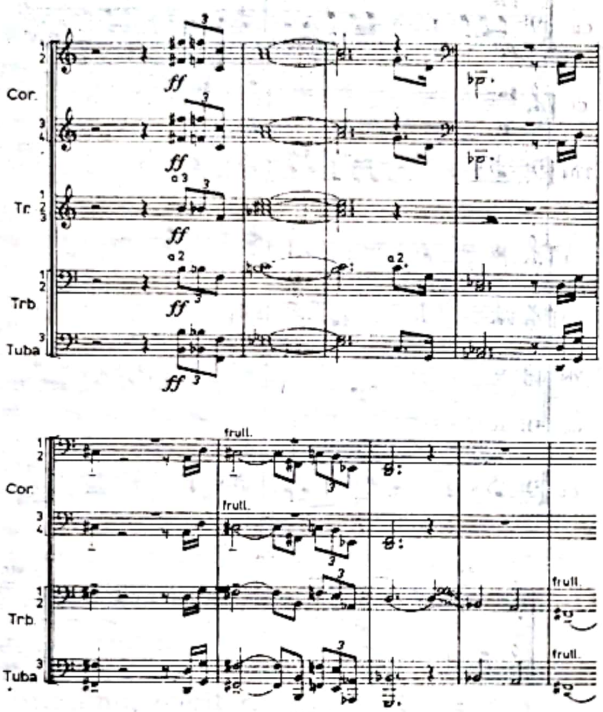
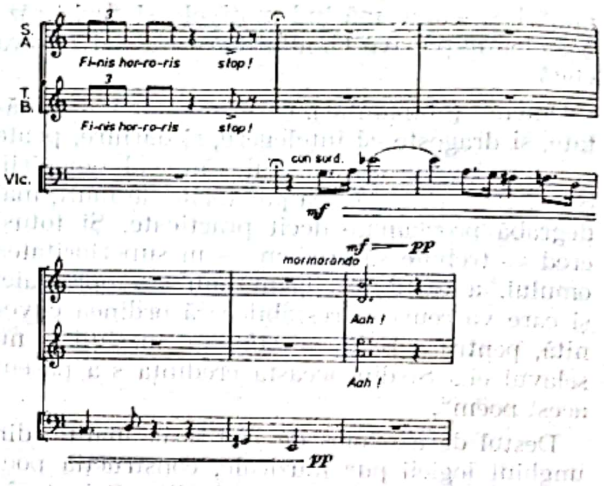
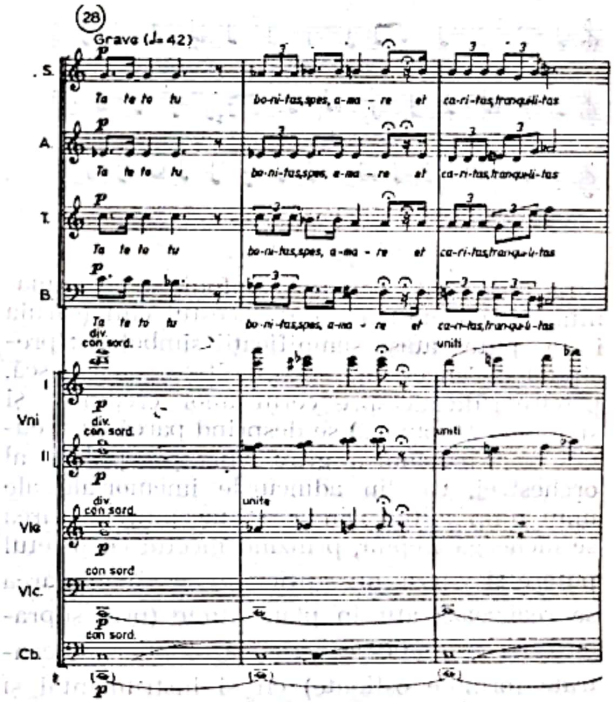
Destul de anevoios de justificat analitic din unghiul logicii pur muzicale, construcția poemului își demonstrează pe deplin eficiența în audiție. Este o muzică pe care te simți îndemnat s-o reasculți, emoționantă prin neobișnuita încărcătură afectivă și prin frumusețea sa cu totul parte.

Liantul formal al succesiunii mereu schimbate de evenimente sonore îl constituie un cînt bizantin extras din cartea lui Grigore Panțiru „Notația și ehurile muzicii bizantine" (Ed. muz., Buc. 1971, p. 215), care, îndrăgit de compozitor, a fost inclus și în canavaua tematică a poemului coral „Festum hibernum" :

La începutul poemului simfonic „Pro humanitate" primele sunete ale acestui cînt (căruia i s-ar putea atașa semnificații simbolice : precipitat de ancestrală spiritualitate românească, privire ridicată spre cerul unor credințe și speranțe străbune...) se desprind parcă cu greutate din murmurul grav, abia perceptibil al orchestrei, ca din adîncurile imemoriale ale unui timp mitic. Din acest început, mișcarea se încheagă treptat, prinzînd încetul cu încetul putere și viteză, diversificîndu-se. Acumularea se realizează atît în plan ritmic (prin suprapunerea treptată, asincronică, a unor concentrate formule ostinate) cît și instrumental și armonic, din masa orchestrală izbucnind din loc în loc penetrante semnale sonore cu un pronunțat relief melodic, care generează noi elanuri cinetice.

Întreruptă de un intermezzo cantabil (Moderato affettuoso) nutrit nostalgic de reminiscențe ale unor slagăre interbelice, reinterpretate armonic cu măiestria specifică autorului :

frenezia ritmică redevine stăpînă, dar simțim că sentimentul care o animă se degradează treptat. Mișcarea devine parcă din ce în ce mai dezordonată, armoniile se aspresc, izbucniri instrumentale stridente tind să dezarticuleze masa orchestrală, care apoi se rărește, reducîndu-se la compartimentul sec al percuției.

Miezul dramatic al poemului este concentrat în partea sa centrală (începînd cu reperul 15

Scanned with OKEN Scanner

al partiturii). Iureșul de data aceasta monoritmic și totodată pronunțat dizarmonic al orchestrei antrenată asemeni unui val devastator, se convertește brusc în cadența de neconfundat a marșului de război. Se naște pe acest fundal sonor o nouă temă-simbol, a orgoliului, vrajbei și rătăcirii, vehiculată cu violență de către compartimentul alămurilor grave :

Aici compozitorul a avut un moment de fericită inspirație intercalînd pe neașteptate, asemeni unei clipe suspendate în atemporalitate, începutul unui cîntec de copii, autocitîndu-și cunoscutul „Ah, ce bucurie " S-ar spune că era nevoie de țipătul sfîșietor al candorii brutal strivite pentru a se trezi, în sfîrșit, reacția de protest încărcată de oroare a tuturor celor implicați, fără s-o știe, într-un înspăimîntător proces de autodistrugere. Așa se explică introducerea în orchestră tocmai aici a glasului uman în multiplicare corală, pe care compozitorul îl mînuiește cu o extraordinară putere de sugestie, în ciuda faptului, sau poate tocmai pentru că nu folosește un text coerent, menținîndu-se în sfera vocalizării divers colorate sau a pronunțării unor cuvinte izolate latinești cu sensuri limpezite doar în momente de relief, cum ar fi „satis, suficit" sau „finis horroris, stop !' a căror apăsată pronunțare întrerupe, în sfîrșit, asprul motiv războinic.

Muzical și implicit ca atmosferă, din acest moment totul se schimbă. După un scurt recitativ al violoncelelor, ce amintește prin gravitatea sentimentului pe cel ce precede tema finalului din beethoveniana Simfonie a noua ca un alt „cînt al păcii" apare din nou tema bizantină inițială, vocală de această dată, care, incomplet enunțată, se topește într-un coral plin de reculegere :

Urmează într-o revărsare de frumusețe sonoră mai multe momente vocal-instrumentale sau pur instrumentale diferite, firesc înlănțuite, orga cu amplitudinea vibrațiilor sale împlinind această apoteoză lirică. Sub indicația „Adagio austero", compozitorul reia apoi cîntul bizantin,

Scanned with OKEN Scanner

de data aceasta chiar în forma originară, integrală, eliberată de carura metro-ritmică, discreta punctare instrumentală venind parcă să sublinieze solemnitatea hieratic-spiritualizată a unduirii vocale. Este un moment de o simplitate și totodată adîncime expresivă care în audiție aproape că-ți taie respirația.

După cîteva acorduri grele ale pianului ce amintesc întrucîtva începutul poemului, urmează o nouă etapă de elan ritmic, un ritm însă senin, umanizat prin participarea vocilor și care se revarsă apoi în albia unor sonorități extatice. Readus încă o dată în final, într-o instrumentație delicată, rezolvată în unisonul glasurilor de copii, începutul cîntului bizantin pare a deschide o poartă spre lumină și speranță.

S-a putut reține din această sumară descriere prezența pe parcursul desfășurării lucrării a unor elemente eterogene, într-un colaj suigeneris, măiestria compozitorului împăcînd totul într-o unitate artistică superioară. Astfel, pe lîngă varietatea surselor inspiratoare (de la cîntarea de strană monodică sau corală la coralul organistic sau la muzica de film, pe un fundal ritmic de o similară diversitate), intră în acțiune procedee componistice diferite, conferind discursului muzical o remarcabilă plasticitate, atît sub raportul densității (care traversează o gamă largă de ipostaze, de la monodie la cluster sau textură), cît și al coloritului timbral (orchestrei simfonice mari, cu multiplele sale valențe, adăugîndu-i-se corul mixt, corul de copii și orga), al modalității de încadrare în timpul de desfășurare, al expresiei (privită și din unghiul reacției sensoriale directe, și din cel al reflexiei ideatice). Este interesant de remarcat că implicarea vocii umane nu-l determină pe compozitor să-și subintituleze altfel lucrarea decît „poem simfonic". Este într-adevăr vorba despre o instrumentare a glasurilor, chiar o „simfonizare" a lor, anticipată într-o lucrare orchestrală ca „Toccata" sau într-una corală (înglobînd totuși și unele instrumente) ca „Festum hibernum", aceste două partituri oferind și similitudini din punctul de vedere al gradației ritmico orchestrale (prima) sau sub raportul arhitectonicii de factură improvizatoric-rapsodică (cea de a doua). Armoniile cu nuanțe de jazz precum și imixtiunea unor melodii de largă popularitate sînt și ele prezente în lucrări anterioare ca Variațiuni pe tema „Chindiei" sau „Dipticul" pentru orchestră de coarde. Nu este de neglijat însă în poemul „Pro humanitate" nici aportul unor armonizări cu tentă modală sau vehiculînd tensiuni funcționale de rezonanță clasico-romantică, ce reglează nu o dată și raportul de succesiune de la o secțiune la alta. Nu este de omis, de asemenea, relieful emoțional pe care îl dobîndesc multe pagini ale poemului prin intermediul unor traiecte melodice proprii, de o deosebită expansivitate, și de la acest nivel putîndu-se face trimiteri la realizări anterioare : „Balada" pentru clarinet și orchestră, ciclul „Nocturnelor" pentru diferite instrumente, marile poeme simfonice („Poemul Carpaților" și „Marea Neagră"), piesa orchestrală „In memoriam" etc. Iată deci o sumă de traiecte pe care s-ar putea deplasa o aprofundată prospecțiune stilistică.

Și totuși, ca de fiecare dată în cazul maestrului Pașcanu, în prim plan se impune senzația lucrului în sine (atît de importantă, în fond, în artă și nesubstituibilă prin nici un comentariu oricît de doct sau măcar bine intenționat), poemul „Pro humanitate" reușind să se detașeze cu forță de unicat chiar în perimetrul creației acestuia.

După prima audiție realizată la 5 iulie 1984 sub bagheta dirijorului Iosif Conta (cu participarea orchestrei simfonice, a corului dirijat de Aurel Grigoraș și a corului de copii dirijat de Eugenia Văcărescu ale Radioteleviziunii române, precum și a organistului Nicolae Licareț), versiune care, imprimată, a putut fi audiată în repetate rînduri în cadrul emisiunilor radiofonice, au urmat și alte versiuni interpretative semnate de Cristian Mandeal (cu Filarmonica din Cluj-Napoca), Gheorghe Costin (cu Filarmonica din Tg. Mureș) Ilarion Ionescu-Galați (cu Filarmonica „George Enescu). Premiul Uniunii Compozitorilor obținut în 1984 și premiul din cadrul Festitvalului Național „Cîntarea României" — 1985 s-au constituit în dovezi ale recunoașterii oficiale a valorii uneia dintre cele mai originale și mai semnificative realizări ale muzicii românești din ultimii ani.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA ȘI COSMOSUL ANALOGIC*)

Corneliu CEZAR

Pentru orice acțiune umană importantă există o rațiune de a fi prin care ea se justifică și durează. Printr-o astfel de rațiune există cultura, cu subansamblele sale, arte, științe, etici etc. Scrutînd pînă la limitele accesibile lucidității, ramificațiile coborînd în ontologic ale acestei rațiuni, realizăm o imensă zonă tacită, realul propriu-zis, nucleul inimaginabil și fabulos al unității dintre subiect și obiect. Ca puncte sinaptice către lume, organele de simț devin astfel temelia concretă a culturii. Științele, cu instrumentele lor de investigație, adevărate rafinări și extinderi ale simțurilor, artele, cu elaborarea prin simțuri a unor obiecte metanaturale, eticile, cu permanenta lor alternativă plăcere-datorie, toate acestea atestă realitatea axiomatică a simțurilor, ca bază. Dar ținta oricărui act important de cultură este tocmai transgresrea datelor senzoriale, înaintarea dinspre fragment spre întreg, alcătuirea pentru om a unei imagini, măcar simbolice, prin care să se poată accede la *cunoașterea lumii obiective cu simplitatea cunoașterii de sine și la cunoașterea de sine cu complexitatea și veridicul cunoașterii lumii obiective.* Aceasta îmi pare rațiunea de a fi, temeiul subiacent al întregii culturi umane, rațiune în virtutea căreia științele artele și eticile se apropie asimptotic de unitatea ontologică obiect-subiect.

Poate că adevărata întrebare a Sfinxului ar fi trebuit să fie : „Ce sînt simțurile ?“ Odată străpunsă această enigmă, Oedipul contemporan, multparicid și pîngăritor al naturii, va putea crea o artă cu estetică universală, va putea pune o cu totul altă temelie epistemologică în filozofia științelor, va putea așeza pe om într-un raport mai echilibrat între el și lume, pe de o parte, între el și ceilalți, pe de alta. Dar va putea omul să răspundă atît de ușor la această întrebare ?

Științele au ajuns la un sinopsis aproape complet al fenomenelor biochimice petrecute de-a lungul căilor aferente și în cortex, în cazul unei excitații nervoase, dar, așa cum observa și Schrödinger (6, 193), din toate acestea lipsește tocmai înregistrarea ca „senzație“ a impulsului : transformarea sau receptarea unui impuls drept impresie *subiectivă* rămîne încă un fenomen petrecut într-o cameră neagră, numită „spiritul“ receptorului, la care științele actuale nu au încă acces și poate nici nu vor avea cu metodologia actuală. În mod similar artele actuale produc opere tot mai complexe, mai rafinate și originale, dar publicul (și chiar colegii de breaslă) intră tot mai dificil în rezonanță cu intențiile autorului. De asemenea, eticile și ideologiile actuale au și vor mai avea, se pare, încă mult de furcă în privința acomodării oamenilor între ei, nu ca să se stimeze sincer și să se iubească, ci măcar să împiedice sau să întîrzie un gigantic măcel, fără să mai vorbim de incomodarea tot mai gravă a sistemului ecologic, la nivel planetar, de către om.

Care ar fi, în sensul acestor idei, rolul muzicii ca artă specifică, în consensul general al culturii ?

Să nu uităm că ceea ce înțelegem azi prin muzică constituie un produs uman cu funcție preponderent estetică (și prin aceasta nu se deosebește cu nimic de situația tuturor celorlalte arte actuale). Acum cîteva secole, pentru a nu ne referi decît la un timp relativ apropiat, muzica, atît în Europa cît și la popoarele extraeuropene, constituia în principal un mediu viu pentru o serie de alte manifestări general sociale. Se făcea muzică pentru comemorarea unui eveniment, cu prilejul unei sărbători religioase sau laice, la naștere, înmormîntare etc. Principala funcție a muzicii nu era cea estetică, sunetul fiind, într-un fel, o lentilă măritoare a importanței unei realități diferite de muzica însăși.

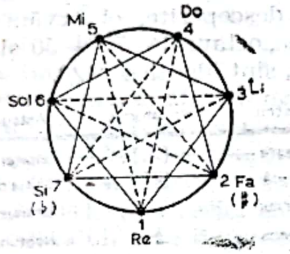
Dacă urcăm și mai departe în trecut, din puținele vestigii rămase sau din paralele posibile cu unele muzici ale folclorurilor actuale, putem considera că, în afara unor manifestări spontane autonome, cum ar fi așa numitele cîntece de muncă, de joc ș.a., principala funcție a muzicii, elaborată sistematic, într-un context sincretic, era funcția magică. Înseși sărbătorile calendaristice sau sociale erau investite cu această funcție preponderentă.

Pentru epoca lui Pitagora sau Platon, muzica putea părea într-adevăr o forță formidabilă, un uriaș adormit pe care e bine să știi cum să-l trezești (4). Pentru ei muzica, în simplitatea ei, deconcertantă față de mamuții noștri simfonici (se cînta în principal cu o voce, une-

* Notă : Prezentul articol dezvoltă ideile din studiul „Muzica ↔ forță și orga de stiluri“ publicat în revista „Arta“ nr. 11/1986.

Scanned with OKEN Scanner

ori acompaniată la o harfă scurtă, cu cîteva corzi sau la un aulos, uneori pe cor de voci egale la unison), trăia prin *mod*. Cele 7 moduri cunoscute își aveau fiecre etosul lor, virtuțile lor specifice. E poate interesant de menționat că așa numita *stea a magilor*, de proveniență caldeeană, dar cunoscută și de grecii eleusini și pe care erau distribuite și cele 7 moduri muzicale (adoptate mai tîrziu cu aceleași denumiri dar comutate, și de un mileniu de Ev Mediu) se dovedește astăzi un graf plurisens, cu implicații „holiste", cosmologice, psihologice, fizico-chimice etc. constituind mărturia unei gîndiri analogice (discreditată doar prin practici degradate cu timpul) și incompatibile nu cu gîndirea științifică actuală, ci — aș zice — cu metodologia ei.



Corp ceresc		ATRIBUIRI Zi a săptămînii	Metal	Nr. atomic	Mod muzical	Facultăți psihologice
1	Lună	luni	Ag	47	re	memorie, atavism, feminitate, matern
2	Mercur	miercuri	Hg	80	fa	intelect, cunoaștere logică; tinerețe, expansiune
3	Venus	vineri	Cu	29	la	afect, atașament, posesiuni; pasiv
4	Soare	duminică	Au	79	do	eu, personalitate, patern
5	Marte	marți	Fe	26	mi	volitiv, masculin, activ
6	Jupiter	joi	Sn	50	sol	etic, social, „jovial"
7	Saturn	sîmbătă	Pb	82	si	inhibitiv, organizator, restrictiv, batrînețe

Desigur, numerele atomice nu erau incluse de antici printre aceste atribuiri ; le-am indicat însă pentru că pot constitui baza unor combinații numerice neașteptate. Într-un anumit sens aceste numere atomice constituie chiar cheia de boltă a întregului sistem. Insist asupra importanței translației acestor date în numere de ordine din tabelul lui Mendeleev pentru că se știe astăzi cu certitudine că ele nu constitue o valoare arbitrară, ci însuși numărul de protoni din nucleul atomic, deci sarcina electrică a *nucleului*. Toate celelalte valori atomice pot varia, fără ca elementul să devină altul, atît numărul de electroni ai orbitalilor (și atunci pot apărea ionii negativi sau pozitvi ai elementului) cît și numărul de neutroni din nucleu (și atunci apar izotopii aceluiași element, cu greutate atomică diferită). Z-ul atomic, este așadar cel mai constant și caracteristic indice atomic.

Observăm astfel, la o primă ordonare a elementelor graficului heptagonal, 3 șiruri (și numai 3 posibile) :

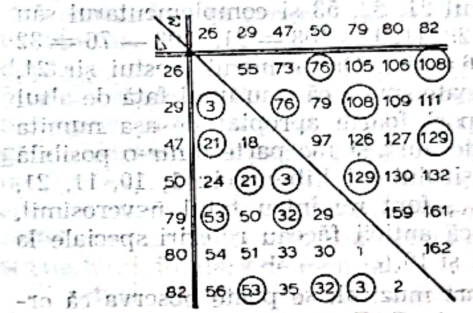
1. Ordinea din 1 în 1 — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, corespunzătoare vitezelor geocentrice ale corpurilor cerești și principiului înlănțuirii prin terță a sunetelor într-un acord (linia curbă) ;

2. Ordinea din 2 în 2 —5, 3, 1, 6, 4, 2, 7, corespunzătoare ordinii crescătoare a numerelor atomice și cercului cvintelor (linia dreaptă) și

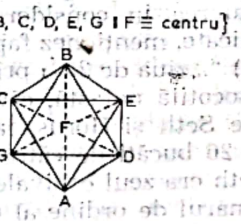
3. Ordinea din 3 în 3 — 4, 1, 5, 2, 6, 3, 7, corespunzătoare zilelor săptămînii și ordinii sunetelor în gamă (linia întreruptă).

Ordinea din 4 în 4 este inversarea celei din 3 în 3 etc.

Observînd mai îndeaproape aceste ordonări și rezumîndu-ne la șirul Z-urilor, putem constata că efectuînd o elementară analiză matematică privind sumele (Σ) și diferențele (Δ)



apar anumite simetrii posibil de reprezentat pe un alt graf, de data aceasta hexagonal,



în care A = 26, B = 29, C = 47, D = 50, E = 79, F = 80, G = 82, hexagon prezentînd evidente similitudini cu așa numitele „poligoane magice", din cadrul teoriei numerelor. Astfel pot fi observate următoarele valori :

0 : (A + D) — (B + C) =
(A + G) — (B + E) =
(C + G) — (D + E)

3 : (B — A) = (D — C) = (G — E)

6 : (A + C) — (B + D) =
(A + E) — (B + G) =
(C + E) — (D + G)

21 : (C — A) = (D — B) sau
(D + E) — (A + G) =
(C + G) — (B + E)

32 : (E — C) = (G — D) sau
(A + D) — (B + E) =
(A + G) — (B + C)
(E — A) = (G — B) sau
(A + D) — (C + G) =
(B + C) — (D + E)

Scanned with OKEN Scanner

76 : (A + D) ≡ (B + C)
108 : (A + G) = (B + E)
129 : (C + G) = (D + E)

de asemeni şirul însuşi al termenilor (în afară de 80, care poate apărea sub o reprezentare cvasi-simetrică),

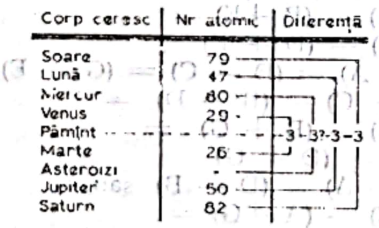
26 (B + C) — D = (B + E) — G
29 : (A + D) — C = (A + G) — E
47 : (A + D) — B = (D + E) — G
50 : (B + C) — A = (C + G) — E
79 : (A + G) — B = (C + G) — D
82 : (B + E) — A = (D + E) — C
80 : (E + G) — (2A + B) =
(G — A) + (D — A) sau
A + (B + E) = A + (A + G)

Pot fi observate şi alte valori, derivate majoritatea din raporturile menţionate, pe de o parte, în funcţie de tripla diferenţă de 3, pe de alta, de şirul 21, 32, 53 şi complementarul său 76, 108, 129 (129 — 108 = 21, 108 — 76 = 32 şi 129 — 76 = 53). Or, termenii acestui şir 21, 32, 53 se poate spune că stau unul faţă de altul într-un raport foarte apropiat de aşa numita „secţiune de aur" şi fac parte dintr-o posibilă ramură a şirului lui Fibonacci : 1, 10, 11, 21, 32, 53, 85..., fapt nu întru totul neverosimil, ştiindu-se că anticii făceau referiri speciale la numerele 1 şi 10.

Sub raport muzical, se poate observa că ordinea E, D, A, G, C, (F), B corespunde şirului armonicelor superioare ale sunetului.

Ca o paranteză, în legătură (aparentă sau reală) cu luarea în considerare a numerelor atomice indicate, menţionez faptul că în vechiul Egipt (3, 66) "...ziua de 26 a primei luni a inundaţiei era socotită nefastă, căci era ziua marii bătălii între Seth şi Horus, iar Osiris a fost împărţit în 26 bucăţi de către Seth (Diodor, I, 21)." Or, Seth era zeul echivalent lui Marte, iar 26 este numărul de ordine al elementului fier, metal atribuit zeului Marte şi planetei care-i poartă numele.

O altă amplasare a şirului menţionat, în ordinea heliocentrică a planetelor (dar cu Luna aşezată imediat sub Soare, după principiul anticilor)



ne îndreptăţeşte să afirmăm că e posibil ca anticii să fi deţinut informaţii de natură şi provenienţă necunoscute, dar conforme cu legile descoperite astăzi de fizica nucleară şi conforme structurii heliocentrice a sistemului solar, deşi traduse în termeni geocentrici. Acest dublu sistem de referinţă pare să reiasă destul de clar, pe de o parte prin situarea Lunii imediat sub Soare şi a Pămîntului însuşi în centrul diferenţelor de 3 (referinţă geocentrică), pe de alta prin raportul Mercur-Asteroizi, rămas implicit (referinţă heliocentrică cu neputinţă de indicat în afara unor temeinice cunoştinţe privind natura heliocentrică a sistemului solar). În acest caz, motivul pentru care Asteroizilor nu le-a fost atribuit nici un element, e posibil de înţeles şi plauzibil. Mai greu de înţeles ar fi motivul pentru care n-au fost atribuite elemente corespunzătoare planetelor descoperite în epoca modernă, Uranus, Neptun, Pluton, în ipoteza că existenţa lor ar fi cunoscută de antici. Totuşi, aplicînd din nou sistemul celor vechi, de data aceasta cel de grupare a planetelor în aşa numitul „şir de octave planetare" şi adăugînd şi planetele nou descoperite, observăm că sumele atomice din „octava 1", 79 + 50 şi din „octava 2", 47 + 82, sînt identice : 129.

	Astru	Nr. atomic	Astru	Nr. atomic
1	Soare	79	Jupiter	50
2	Lună	47	Saturn	82
3	Mercur	80	Uranus	- 49?
4	Venus	29	Neptun	- 100?
5	(Pămînt) Marte	26	Pluton	- 103?
6	Asteroizi	-	? (Comete)	

Această valoare am indicat-o deja, mai sus, în seria denumită „complementară" : 76, 108 şi 129 şi această constatare ne îndreptăţeşte să presupunem că anticii (sau cel puţin iniţiatorii sistemului) ar fi putut să deţină şi corespondenţele celorlalte planete, deci ar fi putut avea cunoştinţă de însăşi existenţa lor. De altfel, din figura de mai sus reiese şi posibilitatea existenţei unei planete sau a unui inel de planete transplutoniene, similar Asteroizilor, în caz că „octava" Asteroizilor n-ar fi Cometele.

Desigur aceste „octave" aveau o semnificaţie geocentrică şi în lipsa criteriului astronomic obiectiv al atribuirii reciproce metal-planetă, toate acestea pot părea simple speculaţii din vîrful creionului ; situaţia se complică însă prin faptul că termenii de lucru sînt numere atomice, necunoscute anticilor, după toate datele istorice, iar simetriile şi ordonările observate sînt departe de a părea întîmplătoare, cu atît mai mult cu cît sistemul pare deschis (numărul de ordine 80, corespunzător elementului şi planetei Mercur, părînd să fie începutul unei alte serii de 6 elemente, fiecare cu alte corespondenţe şi atribuiri).

Dacă am intra şi mai adînc în investigarea acestui „cosmos analogic" am înţelege poate mai bine ce însemna pentru antici „muzica sferelor" (termenul a fost încetăţenit desigur mai tîrziu) şi de ce pentru ei între om, sunet şi univers exista o cu totul altă relaţie decît pentru noi.

Dintr-o epocă şi mai veche, textele păstrate acordă însă sunetului un rol şi mai înalt. Prin

Scanned with OKEN Scanner

muzică, prin „cîntecul zeului creator" (Cf 4,136) s-ar fi născut universul, un strigăt-ciclon de lumină sonoră. Această muzică-forță, creatoare de lumi și creatoare a *numelui muzical* din adîncul fiecărei ființe și al fiecărui lucru, s-ar putea auzi și astăzi, sub forma unei unduiri sonore asemănătoare, în limbajul omenesc, cu silaba AUM.

Fapt este că într-o primă și străveche etapă, muzica nu are un rol autonom, ci e integrată într-un context magic, împreună cu dansul și cuvîntul. Principalul mijloc de exprimare este vocea umană. Importante sînt nu îndemînarea sau bogăția mijloacelor, ci puterea, disponibilitatea subiectivă de a „intra în *starea de cîntec*, în „starea de zeu". O etapă ulterioară acordă instrumentului acompaniator un rol din ce în ce mai important. Îndemînarea capătă o importanță sporită, atenția se îndreaptă în egală măsură spre mijloace, atît spre cele vocale cît și spre cele instrumentale. Muzica devine autonomă, se separă de cult, inteligența și gustul personal devin preponderente. Este epoca Renașterii, a reluării în plan personal uman a idealurilor suprapersonale ale Greciei antice. Odată cu etapa clasicismului, sala de concert concurează și întrece catedrala. „Spiritul" vocii plutește încă asupra instrumentului (un tot mai bogat arsenal de instrumente), se cîntă încă, se accentuează, se „respiră" pe fraze asemănătoare celor vocale, ca și cum ar exista niște cuvinte subînțelese dincolo de textul instrumental. Începe marea scindare în cele trei grupe (pentru cîteva sute de ani ireductibile) : creator, interpret, ascultător, cu importanță tot mai mare acordată execuției tehnice, virtuozității. Mirajul spectacolului începe să devanseze treptat pe cel al „stării" propriu-zise de muzică. Această epocă se prelungește practic pînă la apariția mijlocelor electronice, mai întîi de înregistrare, apoi de producere și sinteză artificială a sunetului. Distanța dintre voce și instrument și sintetizator apare astfel dintr-odată mult mai mică decît între instrument și sintetizator. Instrumentul constituie încă un fel de prelungire a suflului sau brațului uman, se mulează încă direct pe micromișcările trupului uman, pe viul nuanțelor, sugerează încă creșterea și descreșterea unei voci, ale unui purtător uman de sens. Sunetul, sintetic, în desăvîrșirea sa glacială, ventrilog universal și imparțial, imită chiar și vocea umană, în toate cutele sale, minus viul, pe care totuși îl va imita în curînd, chiar și în abisul nuanțelor sale, pentru a constata la capăt că importantul a fost de mult uitat. Și acesta important era *starea umană de cîntec*.

In epoca noastră, perfecția tehnică cîștigă un avans net, sunetul nu mai amintește și nu mai vrea nimic altceva decît propria sa desăvîrșire, rolul personalității și al ideilor inovatoare devine covîrșitor, treptat inginerii și electroniștii devin mai importanți decît autorii de muzică, pentru că ei schimbă fața muzicii. De altfel melomanii se străduiesc cu eforturi extraordinare să-i înțeleagă pe profesioniști, iar aceștia se înțeleg tot mai puțin între ei. Singurul consens cu adevărat posibil, în această etapă, este cel în planul tehnologiei tot mai avansate a producerii, captării și redării sunetului. Cît de valoroasă ar fi o muzică, ea sucombă neluată în seamă dacă nu poate corespunde în primul rînd normativelor internaționale de producere-captare-redare. Ne aflăm aproape la antipodul „stării" subiective de cîntec. În schimb realizarea în plan obiectiv a sunetului depășește orice precedent.

Formidabila revelație a unității subiect-obiect, irupînd în „starea de cîntec" ca o beție a trezirii, se voalează astfel în etosul modal antic și medieval, trecînd apoi printr-o serie de voalări succesive, în etape tot mai strînse, de la Renaștere încoace, pînă astăzi, cînd vocea de una singură apare drept culmea sărăciei, instrumentul face în general față bună încă, deși cu eforturi tot mai disproporționate de autodepășire, iar sintetizorul, după ce a imitat și inventat toate vocile și instrumentele posibile, se recunoaște drept unul dintre cele mai stîngace instrumente, poate chiar cel mai inapt pentru expresie muzicală în sensul tuturor epocilor muzicale de pînă acum. Ne-am pomenit astfel în brațe cu acest idiot de geniu care poate și știe totul, în afară de esențial.

Și totuși viitorul imediat al muzicii atîrnă de perfecționarea sintetizorului, de democratizarea producerii lui la un nivel de masă, de posibilitatea conectării lui la ordinatoare de mare viteză și capacitate de calcul, pentru rularea unor programe complexe de muzică. Ideea de personalitate creatoare, ideea de structură și cea de notație intră deja într-o lentă derivă.

Drumul spre înapoi este blocat. Cît de profundă ar fi nostalgia noastră pentru minunata simplitate a spiritualității antice și orientale, n-o putem redobîndi decît reelaborată prin inextricabilele noastre complicații. O eventuală muzică-forță a epocii de azi necesită efortul de subiectivizare a tot ceea ce s-a mortificat prin aluviuni seculare. E necesar să înghițim epoci și stiluri, să cutezăm a smulge puterea din mîna divertismentului actual și să cutezăm să redăm simplitate și firesc genului cult. Nu mai putem spera ca Wagner să ne înțeleagă viitorul. Timpul nostru e mult mai scurt. Și dacă „Schönberg a murit" (1) într-o crîncenă sfîșiere spre viitor, și Bach a murit împăcat cu trecutul, alături, în veșnicie de arta precolumbiană și de ritualele tibetane. E necesar nu numai sintetizorul, superinstrumentul, ci și orga de stiluri, muzica metastilistică, clusterul plurisens de atonal și preclasic, folclor și electronic, de actual, străvechi și încă nemaiauzit. Personalitatea va trebui să se depășească, să poată ieși din cercul vicios al nerepetării (2, 98). Se va putea trece de la exprimarea exterioară a *stilului personal* la manifestarea interioară a *gîndirii personale*, prin manipularea în funcție de intenție a orică-

Scanned with OKEN Scanner

rui stil. Vechea avangardă se constituie încă în noua academie. Convingerile crescute pe solul interbelic proliferează încă o junglă de osuare. Asfixiate de serialism și structuralism, plante firave caută alt văzduh. Muzica săracă, muzica repetitivă, muzica retro, muzica armonicelor de rezonanță, tot atîtea presimțiri și căutări, fiecare în alt sens, ale muzicii totale. Nu ne trebuie numai un fragment din trecut, ci întreaga lui paletă, precum și întreg prezentul. Copiii noștri se joacă pe tastele ordinatoarelor cu aceeași nonșalanță cu care copii de ieri clămpăneau clavecinul bine temperat. Se poate scrie astăzi pentru clavecin și cimpoi fără să fii suspectat de nimic. Se va putea scrie în curînd un contrapunct serial pe un fond de raga la sitar, pe un sonet de Shakespeare trimis pe Lună. Instrumentul fizic este un produs social. Stilul e un instrument spiritual, produs printr-un efort personal și colectiv de selecție. A folosi un stil sau altul în maniera ta este similar, în plan estetic, cu a folosi diferite instrumente în plan concret.

Un lucru mi-e clar. Forța nu poate veni de la demersul strict intelectiv, combinatoriu. Ne sînt necesare instrumente noi, manipulabile prin intermediul unor programe superintelectuale, și vom ajunge să le dobîndim și să le stăpînim, dar muzica-forță trăiește în primul rînd prin „starea de cîntec". *Trebuie reconsiderată fundamental atitudinea față de starea subiectivă în muzică.* Pentru că astăzi cunoaștem cu destulă limpezime nenumărate lucruri privitoare la lumea obiectivă, dar foarte puține privitoare la noi înșine. Și aici însă, ca peste tot, drumul e fără întoarcere directă.

Numai cunoscînd pînă la capăt lumea vom putea spera să ne aflăm și pe noi înșine, vom putea străpunge adevărata enigmă a Sfinxului, într-un fel de neconceput încă.

1. Boulez, Pierre — *Relevés d'apprenti* — Ed. du Seuil, 1966
2. Cezar, Corneliu — *Introducere în Sonologie* — Ed. Muzicală, București, 1984
3. Daniel, Constantin — *Civilizația Egiptului antic* — Edit. Sport-Turism, București, 1976
4. Moutsopoulos, Evanghelos — *La musique dans l'oeuvre de Platon* — PUF, 1959
5. Schneider, Marius — *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européenes* — în „Encyclopédie de la Pléiade", Histoire de la Musique, vol. I, Paris, Gallimard, 1960.
6. Schrödinger, Erwin — *What is Life? & Mind and Matter* — Cambridge University Press, 1967 (Trad. rom. București, Ed. Politică, 1980).

ÎNSEMNĂRI

Tinerii și marea muzică

Impunătoarele aniversări pe care organizațiile de tineret le marchează în anul 1987 (65 de ani de la crearea Uniunii Tineretului Comunist și 30 de ani de la înființarea Uniunii Asociațiilor Studențești Comuniști), aduc în atenția noastră una dintre problemele fundamentale ale educației artistice, ale răspîndirii marii muzici în rîndurile tinerei generații.

Pretutindeni am întîlnit în ultimii ani semnele unor mutații de interes ce atestă prețuirea cu care tinerii de cele mai diverse preocupări înconjură arta muzicală, sînt dornici de un contact perseverent cu capodoperele muzicii naționale și universale.

De la începutul stagiunii, concertele organizate la Ateneu duminica dimineața pentru elevii școlilor din Capitală, sau concertele pentru studenți programate marți seara, au avut săli pline. Tradiționalele concerte — lecții pentru tineret au dispărut, dar masiva prezență la tipul de manifestări menționat vorbește mai mult decît orice teoretizări despre nevoia și dragostea de muzică a tinerelor generații.

Există multe centre culturale ale țării în care organizatori ai vieții artistice cu sentimentul perspectivei, cu dorința de a-și forma viitoarele contingente de auditori, își dăruiesc energiile inițierii unor concerte cu profil educativ, ce găsesc, normal, largi rezonanțe în rîndurile tinerilor. Iașul deține, de pildă, de mulți ani, din acest punct de vedere, un loc deosebit pe harta muzicală a țării. Activitățile desfășurate aici de profesorul George Pascu și vechii săi colaboratori de la Conservatorul „George Enescu", continuă să atragă masa tinerilor. Biblioteca municipală „Gh. Asachi", rămîne, săptămînă de săptămînă, sediul unor audiții muzicale comentate, cu neștirbit ecou în rîndurile publicului.

Oriunde există inițiative pentru organizarea unor audiții cu programe adecvate, cu prelegeri captivante, cu interpretări de ținută, tinerii vin cu bucurie în sala de concert.

O manifestare organizată la sfîrșitul anului trecut de Filarmonica din Timișoara la Casa de cultură a Studenților din localitate a adus se pare „noi abonați" la săptămînalele concerte simfonice ale colectivului bănățean. La Bacău, un dirijor de talent ca Ovidiu Bălan este mereu semnatarul unor acte de cultură special organizate pentru tineretul din orașele județului.

În vara anilor 1985—1986, un organizator artistic de respirație, directorul adjunct educativ al Stațiunii pentru Tineret de la Costinești, Cornel Gogoașă, a avut inițiativa organi-

Scanned with OKEN Scanner

zării, cu sprijinul Orchestrei Simfonice din Constanța și a dirijorului Paul Staicu, a unor cicluri concertistice pentru masa tinerilor veniți la odihnă pe malul Mării Negre. Festivaluri speciale dedicate creațiilor lui Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Enescu s-au bucurat de o largă audiență din partea tinerilor veniți în Stațiune. Săptămînă de săptămînă, sala de festivități a Hotelului *Forum* a fost arhiplină în serile de concert clasic, în condițiile în care ringurile Discotecilor sau amfiteatrul adăposteau manifestări teatrale sau divertismente muzicale ce reprezentau, oricum, o concurență serioasă.

În ianuarie 1986, la Slănic Moldova, în iulie 1986, la Costinești, în august 1986, în cîteva localități de pe Valea Prahovei, (în taberele de la Predeal, Bușteni, Sinaia), Galele *Amfiteatru* au avut o secțiune de muzică cultă. Am oferit cu acest prilej studenților cîteva dintre simfoniile lui Beethoven și Brahms din serialul de înregistrări ce au exemplificat Seratele Muzicale TV. Înaintea audițiilor, dădeam cîteva detalii de istoriografie, de stilistică muzicală. Vorbeam despre pasiunile muzicale ce au înflăcărat întotdeauna spiritul oamenilor de știință, de litere, demonstram cum nu poți fi un specialist de înaltă calificare fără o temeinică cultură generală, fără o reală deschidere spre valorile Brahms, Enescu, Jora trebuie să intre în „remarii muzici, că operele lui Bach, Beethowen, zervoarele culturale ale unui tînăr din zilele noastre. De fiecare dată, studenții din diverse centre universitare solicitau repetarea acestor manifestări în casele de cultură din orașele în care învățau.

De doi ani, zeci de manifestări de muzică și poezie îmi dovedesc că în procesul propagandei muzicale concertele de maximă eficiență rămîn acelea care cultivă interdisciplinaritatea, dialogul artelor. Serile de muzică și poezie clasică în care alături de muzicieni au participat actori de primă linie ai țării — Leopoldina Bălănuță, Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru — seratele poetico-muzicale organizate în zeci de orașe ale țării de la Iași la Timișoara, de la Sighetul Marmației la Constanța au dovedit permanent nevoia de înaltă muzică a tinerelor generații.

Studioul tînărului interpret inițiat în ultimul an la Ateneu aduce pe scenă tinerele noastre talente, dar în același timp regăsim în sală, mereu, sute de colegi de generație ai artiștilor dornici de instrucție și bucurie muzicală. Rezonanțe deosebite au, se știe, în rîndurile tinerilor auditori, concertele în care Colegiul Criticilor muzicali sau diverse alte organisme muzicale își propun să prezinte public tinerele talente ale țării.

Să nu ne înșelăm, manifestările dedicate în exclusivitate genurilor muzicii ușoare, concertele de muzică populară, continuă să centreze atenția maselor largi ale tinerilor. Genurile divertismentale rămîn continuu sub reflectorul tinerei generații. Discotecile în care răsună break-dance-ul sînt peste tot asaltate de tineri. Am mai spus-o... Romantismul tinereții aclamă întotdeauna sentimentalitatea și opulența revărsării melodice. Ritmica tinereții solicită ritmica genurilor muzicale de largă audiență. Concentrarea pe care o solicită învățătura, eforturile cognitive din primii ani de muncă impun ore de relaxare și muzica divertismentală rămîne, normal, teritoriul predilect al tinerelor generații. Nu este cazul însă să transformăm acest interes majoritar pentru genurile muzicale lejere într-o prejudecată care ar arăta lipsa de aderență a tinerelor generații față de zonele muzicii culte, față de muzică drept mijloc de cunoaștere, față de muzică drept artă deschizătoare de orizonturi intelectuale și afective. Dincolo de asaltul „discotecilor" cu muzică de dans, „datele" pe care le-am adus în aceste însemnări vorbesc și despre mutațiile pe care evoluția societății moderne le-a adus în viața tinerei generații. „Datele" acestea atestă că muncitorul de înaltă calificare, operatorul ce lucrează pe claviatura calculatoarelor, studentul ce pătrunde în compartimentele atîtor domenii ale științei și tehnicii moderne, elevii aflați la vîrsta lecturilor decisive toți tinerii ce se găsesc în anii opțiunilor profesionale au nevoie continuu și de cultură, au nevoie și de muzică mare, muzică ce exprimă în fapt poezia, știința, gîndirea, căutarea, visul contemporaneității.

Esențial este ca acum să găsim, să creem un asemenea interes, să „facem loc" unor concerte adecvate unor mobiluri prioritar educative, să gîndim la nivelul fiecărui colectiv artistic un plan de concert de manifestări muzicale, cu o largă paletă de formule de prezentare, manifestări în care să fie „aliate" lucrări muzicale de maximă audiență cu cuvinte lămuritoare și luminătoare capabile să ofere tinerilor elemente fundamentale de cultură, de estetică muzicală, dorința de a frecventa permanent sala de concert și spectacol muzical.

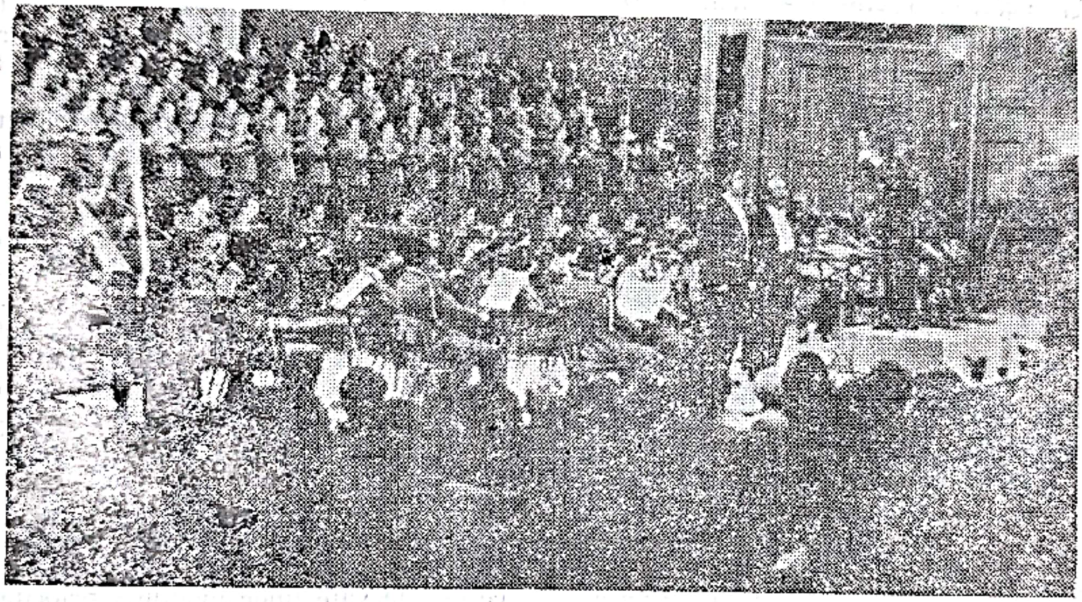
Iosif SAVA

Scanned with OKEN Scanner

ANSAMBLUL „DOINA“: PATRU DECENII DE ACTIVITATE

O prestigioasă și reprezentativă instituție artistică românească, Ansamblul artistic „Doina“ al Armatei, sărbătorește în luna mai a acestui an o frumoasă aniversare : împlinirea a patru decenii de existență. Un arc de timp în care, întocmai unei ciocîrlii, a urcat tot mai sus spre zările infinite ale măiestriei artistice, repurtînd strălucite succese pe cele mai importante scene de concert din țară și de peste hotare, perioadă în care și-a identificat întreaga activitate cu toate idealurile, împlinirile și înnoirile țării, cu eroicele eforturi ale întregului nostru popor.

Acest colectiv de elită al culturii românești, aflat în plină maturitate artistică, se constituie azi ca o adevărată „vioara întîi“ a grandiosului concert al culturii și artei noastre, a amplului proces de educare patriotică, revoluționară și



estetică a militarilor, a maselor, prin intermediul artei, proces izvorît din înalta inițiativă a conducătorului partidului și statului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

De la primul sunet emis, de la prima trăsătură de arcuș, de la cel dintîi spectacol — prezentat în ziua de 9 Mai 1947 — drumul parcurs pînă în prezent a fost marcat de un demers tenace, pasionat și perseverent, de un continuu proces de autoperfecționare, încorporînd talentul, munca entuziastă și plină de dăruire a tuturor celor ce au activat în cadrul Ansamblului în decursul timpului : dirijori, coriști, instrumentiști, soliști, coregrafi și dansatori, tehnicieni, recuziteri și organizatori.

Alcătuit din formații valoroase : bineapreciatul cor bărbătesc, virtuoasele orchestre simfonică și de muzică populară, un viguros corp de balet, două secții de estradă (la București și

și instrumentiști, ansamblul și-a îmbogățit în permanență repertoriul — cuprinzînd în prezent peste 1 100 piese muzicale și peste 400 de lucrări coregrafice — alcătuit din lucrări de mare celebritate din creația românească și universală : cîntece de masă și ostășești, ample și vibrante poeme muzical-coregrafice, tablouri eroice, melodii și jocuri din originalul nostru folclor, inspirate din trecutul eroic al poporului și armatei române, din impetuoasa epopee a făuririi vieții noi, socialiste, din strălucirea fără seamăn a realizărilor epocii pe care o străbatem, din viața și activitatea constructorilor și apărătorilor României socialiste.

Cunoscînd o evoluție perpetuă și ascendentă ansamblul și-a perfecționat continuu mijloacele de expresie, conturîndu-și în același timp un stil și o personalitate proprii. Numeroși Cluj-Napoca), un grup de valoroși soliști vocali creatori, compozitori, poeți și coregrafi au adus și aduc un prețios aport la permanenta împrospătare și îmbogățire a repertoriului muzical și coregrafic al acestuia cu inspirate creații, un loc aparte revenind cîntecelor lansate în cele opt ediții ale Concursului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea“.

Paralel cu activitatea concertistică desfășurată în armată și în toate zonele țării, în punctele fierbinți ale activității oamenilor muncii și militarilor, cu sprijinul calificat acordat formațiilor artistice ostășești, Ansamblul „Doina“ este omniprezent în cadrul marilor manifestări festive, spectacolelor de gală, în emisiunile radio și TV, cu înregistrări pe discuri etc.

Înalta competență, valoarea și nivelul artistic superior, marile merite acumulate l-au desemnat ca un adevărat și prestigios ambasa-

Scanned with OKEN Scanner

dor al culturii și artei românești, forurile competente încredințîndu-i în repetate rînduri frumoasa solie și răspundere de a reprezenta arta interpretativă românească în numeroase țări din Europa și Asia, misiune îndeplinită cu distinsă autoritate și măiestrie.

Valoroasa contribuție adusă la propagarea și dezvoltarea artei românești a fost elogios apreciată și răsplătită cu înalte distincții : Ordinul Muncii clasa I și Ordinul „Meritul cultural" clasa I, mulți membri ai ansamblului primind titluri, ordine și medalii. În toate cele cinci ediții ale Festivalului Național „Cîntarea României", Ansamblul „Doina" a cucerit locul I și titlul de laureat.

Distincții și aprecieri ce au darul nu numai de a umple inimile de mîndrie, ci de a se constitui și într-un îndemn spre mai bine, de a antrena valorosul colectiv de artiști la noi eforturi creatoare pentru ridicarea întregii munci și a realizărilor artistice pe noi culmi, la noi cote calitative, pentru a-și aduce o și mai importantă contribuție la slujirea nobilei arte militante promovate, la formarea și educarea omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, cu un larg orizont cultural-științific și o bogată viață spirituală, devotat și neînfricat constructor și apărător al României socialiste.

Ion PELEARCĂ

Doru Popovici — premiul criticii muzicale

De mai bine de trei decenii viața muzical-artistică a țării înscrie, între numele de prestigiu, personalitatea marcantă a lui Doru Popovici — compozitorul, muzicologul, criticul muzical, esteticianul, exegetul, eseistul — omul și creatorul a cărui rațiune de a fi își află izvorul în dorința arzătoare de afirmare a valorilor autentice ale culturii noastre muzicale. Nu întîmplător am folosit cuvîntul *arzătoare*, pentru că Doru Popovici, o știm cu toții, arde, zi-de-zi, ca o torță, se înscrie în cele mai aprige dialoguri pentru descoperirea, pentru susținerea, pentru impunerea acestor valori. Avem exemplul unei vieți dedicate slujirii muzicii și muzicienilor români, cu sentimentul omului ce nu cunoaște oboseala și care nu renunță să fie în primele rînduri atunci cînd trebuie să fie alături de un coleg de breaslă — fie că acesta aparține „generației Doru Popovici", fie că vine din generațiile celor mai vîrstnici sau mai tineri. Și ce dovadă de matură înțelegere dă criticul, muzicologul, creatorul Doru Popovici atunci cînd se apleacă analitic asupra lucrărilor colegilor săi, fără a manifesta exclusivisme, fără reticențe vis-a-vis de cele mai diverse stiluri sau maniere componistice ! Aprecierile sale — verbale sau în zeci, sute de pagini pe care a curs cerneala tipografică — ne parvin cu o promptitudine demnă de a fi invidiată, remarcîndu-se prin pregnanța verbului ce evidențiază un fapt muzical notabil, prin strălucirea epitetului ce ne atenționează în privința unui talent de excepție.

Transpare din întreaga activitate desfășurată de Doru Popovici ideea că muzicianul este un remarcabil om al zilelor noastre, un artist adînc angajat în cunoașterea și sublinierea problemelor majore ale epocii noastre mărturie în acest sens emisiunile radiofonice al căror titular de rubrică este : „Tribuna muzicală Radio", „Clio și Euterpe", „Arpegii". Dezbaterile muzicologice — cu invitarea unor personalități ale vieții noastre cultural-artistice în cadrul cărora se dezvoltă teme esențiale privind educația estetică și patriotică, — relicfarea succesclor dobîndite de școala interpretativă românească la confruntări muzicale internaționale, aspecte ale angajării creatorilor români în problematica epocii noastre, dezvoltarea — la publicul nostru — a capacității de selectare a valorii de nonvaloare, în privința tuturor genurilor de creație, sublinierea drumului pe care se înscrie muzica românească a ultimilor ani în contextul universalității — iată, doar, cîteva din multitudinea problemelor ce sînt adîncite în emisiunile, în articolele semnate de Doru Popovici.

Experiența de o viață a muzicianului îl ajută să poată opera și o riguroasă selecție în privința tinerelor talente interpretative. Și chiar dacă uneor avem sentimentul că pana cronicarului cedează aprecierilor mai puțin critice, mai puțin categorice, găsim explicația în nevoia pe care Doru Popovici o resimte de a proteja intuitele valori și care pot avea șansa de a crește și de a se dezvolta. Latura pedagogică — despre care am sentimentul că s-a vorbit mai puțin la Doru Popovici — își află, cred, într-o asemenea atitudine, maniera personală de exprimare.

Desigur, într-un portret — chiar și atît de succint cum l-am creionat — nu ne putem lipsi de bucuria de a semnala pregnanța cu care s-a impus scriitorul, eseistul Doru Popovici. O facem cu sentimentul că vom putea da o strălucire în plus portretului său, cu plăcerea de a ști că sîntem prietenii și colaboratorii apropiați ai acestui spirit înflăcărat, ai acestui artist entuziast, care a înțeles sensul major al existenței sale într-o epocă a rostirii adevărurilor înalte despre om, despre viață.

Premiul criticii muzicale, acordat de conducerea Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică se dorește o recunoaștere, în plus a marilor eforturi depuse de Doru Popovici pentru afirmarea, pe multiple planuri, a muzicii și muzicienilor români.

Dina COCEA

Scanned with OKEN Scanner

ÎN MEMORIAM

MIHAI CONSTANTINESCU

A încetat din viață unul dintre cei mai distinși exponenți ai violonisticii românești, *Mihai Constantinescu*

Fostul elev al marelui nostru George Enescu, precum și al remarcabilului profesor Vasile Filip, Mihai Constantinescu s-a afirmat încă din tinerețe ca un talent incontestabil, situîndu-se nu pe linia virtuozității strălucitoare ci, dimpotrivă, el a fost și rămîne un reprezentant demn al artei interpretative profunde, mai aproape de tonul confesional al componisticii camerale. Tonul său, cald, cu o mare bogăție de nuanțe, vibra totdeauna în consonanță cu o frazare de amplă respirație și cu un apreciabil simț al polifoniei. A fost înclinat spre repertoriul cameral și în special spre muzica lui Bach, iar sub acest raport puțini au fost violoniștii români care au intuit așa de bine acea *polifonie aparentă* de care vorbea ilustrul muzicolog german, Kurt. Mihai Constantinescu știa cum să despartă în voci polifonice un opus al lui Bach, conceput pentru vioară solo, iar acest fapt denotă că regretatul nostru maestru cunoștea bine legile contrapunctului de tip baroc și, în același timp, formele epocii preclasice. *Aria* — pe coarda sol — a titanului de la Eisenach era interpretată de Mihai Constantinescu cu un patos grav, care nu putea lăsa pe nici un meloman indiferent ; vibratoul egal, marea economie în ceea ce privește coloritul sunetului și frazarea de o noblețe încîntătoare — toate acestea se reliefau, demonstrînd o măiestrie adîncă și atît de departe de acea bravadă adolescentină a unor violoniști virtuoși, pentru care tehnica a fost un scop în sine și nu un mijloc pentru a tălmăci un bogat conținut de idei, de sentimente. Concertul de Beethoven ne-a fost oferit în nenumărate tălmăciri, într-un climat olimpian, încît titanul de la Bonn ni se înfățișa ca un clasic străfulgerat de eufonii romantice ; nu întîmplător, Constantin Silvestri și Theodor Rogalski l-au acompaniat întotdeauna cu o nobilă dăruire, apreciindu-i calitățile de violonist intelectual. Nu neglija nici repertoriul romantic și îmi vorbea cu multă pasiune de asemănarea dintre sonatinele pentru violină și pian de Schubert și sonatele pentru violină și pian de Mozart și Haydn, referindu-se la o puritate sonoră, la acea muzică sublimă redusă la esență, încît nu odată, ca un interpret cultivat ajungea la concluzia că aparent lipsa de virtuozitate care se desprinde din aceste partituri ridică mai multe probleme unui violonist decît multiplele aspecte de virtuozitate ale unei compoziții de Paganini. Felul acesta de a judeca îl apropia de orfeul moldav, de George Enescu, pe care de altfel îl iubea cu o pasiune ardentă, socotindu-l un fel de stea polară în cariera sa de instrumentist solist. In special prima parte din Sonata de César Frank ne-a fost prezentată cu o interiorizare mișcătoare, nemaivorbind de frazarea prin care muzica ne introducea într-o lume departe de uriciuni, o lume a concordiei, într-adevăr... în mult dorita lume orfică. Pentru noi compozitorii români, el a făcut enorm... Nu-mi amintesc să fi refuzat pe nici un compozitor, care îl ruga să interpreteze opusul respectiv și-n acest sens îmi spunea : „O cultură nu se compune numai din genii ; o cultură presupune totalitatea talentelor, totalitatea activității intense a unor oameni cu vocația binelui, în timp ce geniul este un accident, un *accident sublim*, iar cînd apare trebuie să ne înclinăm în fața măiestriei sale, să-l aprofundăm sub toate aspectele, ca apoi să-l redăm în toată grandoarea sa melomanilor, pe care trebuie să-i înălțăm sufletește...“ Așa se explică faptul, potrivit căruia, Mihai Constantinescu **studia cu aceeași seriozitate** și piesele unor tineri compozitori și cele ale unor maeștri consacrați, neavînd prejudecăți stilistice și atunci cînd se apropia de operele unui Bach, Mozart, Beethoven, Franck sau Enescu avea parcă acea sfială, ca și cînd ar spune „cu geniile nu-i de glumit“... ca apoi să mediteze mult, foarte mult, asupra vieții, asupra moștenirii lăsate, asupra epocii în care a trăit și a creat compozitorul adîncit, încît orice dram de superficialitate era înlăturat.

Mihai Constantinescu a fost și un eminent profesor, îndreptînd elevii săi spre marea muzică și sădindu-le dragostea în inimă, mai cu seamă pentru muzica de cameră. Nu mai puțin expresive ni se înfățișează poeziile sale, înscrise pe o linie a clasicismului, autorul lor pledînd pentru menținerea rimei, de o fină muzicalitate, și a ritmului pregnant. Nu putem trece cu vederea faptul că trei mari literați ai epocii — Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga și Tudor Arghezi — l-au iubit și au scris despre el, i-au urmărit cu atenție încordată atît concertele cît și producțiile poetice. Era o plăcere să discuți cu el despre Eminescu — poeziile acestuia le știa aproape pe de rost pe toate ! — despre mai tînăra poezie, generată de Ioan Alexandru, Nichita Stănescu, Nicolae Labiș, în același timp avînd o deosebită considerație pentru primul volum din *Morometții* de Marin Preda, pentru cele trei romane ale lui Eugen Barbu — *Groapa*, *Princepele și Săptămîna nebunilor* — iar la toate acestea aș adăuga entuziasmul de copil cu care savura ploaia de metafore din scrierile lui Fănuș Neagu.

Vom spune cu toată sinceritatea că el a creat o epocă în violonistica românească, într-o generație de aur, alături de Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, Ion Voicu, David Ohanesian, Valentin Teodorian, Dan Iordăchescu și cîți alții,

Scanned with OKEN Scanner

care s-au afirmat în acest nou profil de epocă, reprezentînd cu cinste lumea Euterpei din România zilelor noastre în toată lumea.

Dar dincolo de aceste considerente, Mihai Constantinescu a avut revelația cîntării sub cerul unui emoționant umanism, iar dragostea pentru tot ceea ce semnifica suflet românesc avea parcă acel freamăt de mări și oceane, într-o zi liniștită dt august, în care triumfa eufonia concordiei.

Mihai Constantinescu s-a înscris definitiv în orfismul românesc...

Doru POPOVICI

VIAȚA MUZICALĂ

Din stagiunea Filarmonicii „George Enescu"

CRISTIAN MANDEAL — VALENTIN GHEORGHIU

Programul pe care Filarmonica „George Enescu" urma să-l interpreteze în cadrul manifestărilor dedicate culturii românești la Bonn a avut o structură anume acomodată acestui eveniment. Demonstrația remarcabil concepută, în scopul cuprinderii unor repere esențiale pentru etape semnificative ale dezvoltării componisticii noastre (Paul Constantinescu, George Enescu, Ștefan Niculescu), putea să dea publicului aici, în sala Ateneului, sentimentul unei aglomerări care nu găsea în dialogul cu două mari opere clasice (Mozart, Beethoven) semnele unui echilibru desăvîrșit. Această desăvîrșire, care a concentrat privirea lăuntrică a auditoriului către muzici subtil legate în devenirea lor, a fost — credem — una din marile virtuți ale execuției realizate de orchestra dirijată de Cristian Mandeal.

Impunătoare, concepția asupra clasicului de sorginte românească în *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu. Mandeal a operat o lectură sonoră dominată de ceea ce observăm constant în interpretările sale a fi nevoie de lumini clare, distribuite cu sistem, asupra textului partiturii. Pe de o parte prezența unui folclor real, pe de alta sădirea lui în structura tematică a trei mișcări, corelate între ele și supuse unui ideal neconvențional în clasicitatea vocației sale, au instalat această muzică la înălțimea de model pe care o merită. Mandeal poartă în sine și transmite o vitalitate extraordinară impetuos stimulată de muzicile în care procedeele dezvoltătoare, ca și dinamizările contrapunctice, sînt organic înfipte în discurs, (mișcările I, III — dramaturgie, în Allegro, evoluție spectaculos animată, în Rondo). Remarcabil realizat de dirijor și de membrii orchestrei caracterul improvizatoric din mișcarea a doua: sugestie de baladă populară, evocată în recitativele instrumentelor soliste, plîngeri de bocet, confluențe expresive continuu modelate. Astfel cîntată această mișcare duce lucrarea cu abilă rezoluție spre finalitatea contemporană întrevăzută de autor.

Saltul în timp de la conceperea acestui concert (1947 — versiunea inițială pentru cvartet de coarde) și pînă la piesa *Sincronie II* de Ștefan Niculescu (1981) a însemnat pentru creația muzicală românească parcurgerea aproape concomitentă, a unor transformări esențiale în domeniile conceptelor estetice și limbajului, evidente în dezvoltarea muzicii în lume. Dar nu pe aci trebuie căutat „programul piesei" căci există unul, dar perfect dedus dintr-o idee compozițională modernă, avînd în vedere construcția lucrării ca și simbolul propus de ea. Omagiu lui Enescu și Bartók, în anul centenarelor sărbătorite pretutindeni, lucrarea propune trei fragmente melodice extrase din *Simfonia de cameră* și din *Sonata pentru două piane și percuție*, pentru realizarea unui proiect original. Capacitatea lui Cristian Mandeal de a muta, înainte de toate în organismul propriu, intenționalitatea trăirii textelor muzicale, reușește revelația unei alte epoci cu care ne pune, tot atît de captivant, într-un contact imediat. Această altă lume sonoră se simte a fi altfel compusă: un fluviu sonor ieșit din izvoare abia auzite, adunîndu-și puterile, crescîndu-și dimensiunile pînă la o vastă antrenare *sincronă* a surselor sale: creștere condusă de dirijor cu obstinata forță a științei de a controla și a ține orchestra în frînele dure ale voinței sale. Nu numai creșterea în intensitate, ci confluențe pipăite de culoare, distribuție de nuanțe și fascinație explozivă a unui colorit global. Este desigur în muzică un moment de hotar, de cumpănă dificil de realizat: trecerea spre un epilog abia șoptit, de altă atmosferă și lumină. În el stă poate ideea îndepărtării, prin sedimentare, în muzeul memoriei noastre, a experiențelor fundamentale care au făurit în timp mijloacele de a înțelege lumea și arta.

Situarea *Simfoniei de cameră* de George Enescu în program rămîne, oricum am gîndi-o, departe de a fi în avantajul operei în sine. Logică, plasarea între cele două piese românești, cu atît mai mult cu cît semnificația ei se citește în muzica lui Niculescu, ea a fost evitată — corect — pentru a da programului o ținută mai atrăgătoare; și eventual, mai puțin didactic demonstrativă. Dar după atîtea minute de participare, concentrînd toate tipurile de atenții, după *Concertul* de Mozart cu Valentin Gheorghiu și în perspectiva unei simfonii de Beethoven, care plutea — ca să spunem așa, în aer — această operă unică în felul ei (cel puțin în muzica românească!) și atît de specială în constituirea rațiunilor ei lirice, nu a avut — afectiv vorbind — o soartă fericită. Oricum, chiar dacă anume criterii afective pot desființa autoritatea unui cronicar, tot la acestea ni se impune riscul de a ne referi în legătură cu tălmăcirea propriu-zisă. Admirabilă echipa de soliști în frunte cu excelentul Iancu Văduva (trompetă); echipă compusă din Cristina Anghelescu (vioară), Gabriel Bălă (violă), Tiberiu Ungureanu (violoncel), Nicolae Maxim (flaut), Aurelian Octav Popa (clarinet), Eugen Glăvan (oboi), Adrian Petrescu (corn englez), Mihai Tănăsilă (fagot), Nicolae Lipoczi (corn), Ștefan Thomasz (contrabas) și — ca la prima audiție absolută — Valentin Gheorghiu la pian.

Este adevărat că substanțialitatea operei o desprinde de caracterul de cameră, prevăzut prin utilizarea grupului de instrumente soliste. Cristian Mandeal ana-

Scanned with OKEN Scanner

lizează această realitate, această transcedere în domeniul simfonicului. Reconstituind arhitectura superbă și atît de originală a lucrării, interpretarea găsește un mod propriu de a limpezi — și aici — sau mai curînd de a rosti, fără tremur de nuanță, extraordinarele aventuri timbrale angajate în jocul heterofonic, alura *aparent* improvizatorică.

Rezultă o schimbare a semnificațiilor expresiei ; lipsită de rafinamentul discreției, de alunecările de umbre, de insondabilele ei valori de sens. Derutat, impresionismul nostru blamabil tresare.

Privită retrospectiv de pe culmile viziunii romantic angajate în confesiune și virtuozitate inspirată într-un *Cîntec fără cuvinte* de Mendelssohn Bartholdy, cîntat în supliment, ca o confidență asupra naturii proprii, creația lui Valentin Gheorghiu în *Concertul pentru pian și orchestră în re minor*, KV 466 de Mozart, se arată a fi opera unei infinit minuțioase deliberări asupra stilului și spiritului clasic.

Pianistul se angajează în dialogul purtat cu simfonia — în albia unei tulburătoare tonalități — în muzica lui Mozart, stăpînind printr-un unic efort de voință forma, elocința, culoarea și pînă la urmă, prin eficacitate instrumentală, efortul sufletesc împlinit în cele mai simple discursuri mozartiene (de pildă, Romanța). Chiar și spontaneitatea elanului său muzical constituie o altă modalitate de a fi liric, tandru, capricios, vesel, chiar romantic.

Toate cuvintele bune despre acest program, despre rezultatele lui Cristian Mandeal și ale Filarmonicii ar trebui să intre în comentariul despre *Simfonia a II-a în re major* de Beethoven. Radioasă și senină de la unisonul enunțînd emblematic scurta sa formulă ritmică, în introducerea lentă, simfonia a crescut ca împlinirea, cea mai fericită, a acestei lungi seri de muzică, remarcabilă în diversitatea ei. Fertilitatea mereu însuflețită de dirijor a invenției simfonice, arta, beethovenian surprinsă, în a multiplica prin efecte continue eficacitatea și abundența dezvoltărilor, sentimentul liric acuzat în mișcarea lentă ; în fine impulsurile configurațiilor nervoase din acest prim Scherzo, replicile și transformările ingenios susținute, din Allegro-ul final.

ERVIN ACÉL

Atmosferă din nou confortabilă în sala Ateneului. Vocația lui Ervin Acél, mereu întreținută, pentru clasicismul timpuriu, predomină liniile directoare ale programului. Muzica lui Johann Michael Haydn, compozitor statornicit pentru un timp la Oradea, îi este dirijorului dragă, ca semn al tradițiilor de pe un teritoriu propriu de acțiune în aceeași direcție, la distanță de trei veacuri.

Muzică purtînd toate semnele unui limbaj european, ce-și găsise și formele adecvate perorației sale. *Simfonia în mi bemol major*, preponderent dinamică, a fost startul fixat de dirijor cu susținerea și ardoarea de care este mereu capabil în raportul său cu configurațiile sonore ale discursului clasic. Ervin Acél are o bună rigoare stilistică, cunoaște și stabilește măsura echilibrului necesar, respirînd fără prea multă libertate în Adagietto-ul încadrat de un Allegro *con brio* și un joc de polifonii strînse, în Fugato. „Necunoscutul" Michael Haydn, în cantata *„Bucuria revederii"*, se arată a fi un autor cu deplină măiestrie componistică. Dar o recunoaștere tîrzie nu îmi pare o eroare a istoriei, ci un mod natural de selecție pe care conștiința epocii, ca și urmele ei în viitor, le-au operat reținînd marile valori. Sutele de lucrări ale fiecărui compozitor care avea dreptul, în secolul XVIII, să aspire la această profesiune, nu decid asupra perenității sale peste timpuri. Este de înțeles, chiar ascultînd această lucrare, că în preajma celor doi mari — Joseph Haydn (fratele său) și Mozart, — era loc deschis uimirii doar pentru acel Beethoven care a și apărut.

În fapt o lucrare agreabilă este această cantată, la vremea ei muzică pentru consum de artă. Ea ne face plăcere în execuția ordonată de Ervin Acél împreună cu orchestra și corul Filarmonicii ; se detașează basul Gheorghe Roșu, o voce bună, remarcabilă, cu totul în ținuta stilistică (cuplul clasic recitativ-arie), cu perspective reale pentru nevoile repertoriului de concert.

Dirijorul a avut desigur inițiativa programului său, foarte deosebit și prin aceasta atrăgător. În centrul acestei atenții a iubitorului de muzică a stat *Cantata comică* de Giovani Paisiello. Ea intră tot în marea bibliotecă de partituri uitate, alcătuind tezaurul a ceea ce a fost, cu adevărat, o impresionantă existență a culturii muzicale în secolul XVIII. Mărturisim însă că, dincolo de o excelentă meserie a unui autor care a scris cam 100 de lucrări dramatice (și a strălucit prin vreo două !), audiția acestei piese își consumă interesul după primul sfert de oră, chiar în condițiile unei interpretări convenabile (soliști Georgeta Stoleriu, Liliana Nichiteanu, Gheorghe Roșu). Acuratețe a stilului, eleganță a liniei melodice, gesturile tipice ale vocalității în genul buf, așezarea solidă a acompaniamentului după reguli previzibile, nu sînt suficiente pentru a susține motivația unei durate prea mari, în raport cu imaginația, personalitatea pe care compoziția nu ni le impune. Obosim de același frumos, fără aripi de înălțare dincolo de o bravă școală ! Cu toate acestea este pozitiv interesul lui Ervin Acél pentru acest tip de piese ușoare ; ele constituie, pentru amatorul dornic de a acumula cît mai multe ilustrări din timpurile constituirii patrimoniului clasic de concert, momente care pot deveni semnificative, ca totalitate, în procesul educației sale.

Poate că cea mai fermă justificare a opțiunilor noastre se află în însuși programul ascultat : *Simfonia „Linz", KV 425, în do major*, o capodoperă sesizabilă ca atare. În preajma ultimelor simfonii mozartiene aceasta, răspuns lui Joseph Haydn, rămîne printre ele. Evident Acél îi stăpînește structurile și asigură introducerii lente valoarea ei emblematică, cu toate că Allegro spirituoso îi va șterge, cu ritmurile sale de marș, urmele. „Linz" este, cu preponderență, o simfonie surîzătoare, creată dintr-o unică voință. Deși compusă în grabă (meseria autorului în secolul 18 !) Mozart are timp să gîndească la un profil definit. Simțul proporției ansamblului, cu raportul specific (în Allegro spirituoso) între expoziție și o dezvoltare mai concentrată, cu celebrul Menuet „dansant" (introdus și în baletul din „Don Giovanni"). Isc intelerile unui „Presto" prin care trece o neliniște pasionată, au fost relevate de dirijor care, evident, trăiește în familiaritate cu această muzică. Participarea sa — mai ales în episoadele de mișcare furtunoasă, în construcțiile polifone care cer o direcționare decisă a țelului expresiei este — vizibil — o parcurgere interioară a textului (deși agitația la pupitru, gestul mare, neeconomic, nu sînt în principiu recomandabile comandei dirijorale).

HORIA ANDREESCU — KRZYSZTOF JAKOWICZ

Printre acele multe opțiuni selective descoperind măsura subtilității cu care un dirijor atrage, pe teritoriile dorite de el, inteligența receptivă a auditorilor ce i se încredințează, este și alcătuirea totalității unui program, unde toate forțele sufletești vor fi călăuzite spre muzica cea mai complicată. Cu *Două schițe simfonice* de Theodor Rogalski și al 5-lea *Concert pentru vioară și orchestră, în la major, KV 219* de Mozart Horia Andreeescu devine stăpînul unei disponibilități

Scanned with OKEN Scanner

întregi pentru *Simfonia a VIII-a* de Dmitri Șostakovici.

Deși *Înmormîntare la Pătrunjel* și *Paparudele* sînt senzaționale plăzmuiri de caricatură, ele nu ne par lejere. Nu numai pentru că un cortegiu funerar, oricum ar evoca el o mahala cu pretenții, tot nu-i vesel. Autorul, așa cum memorabil a intuit Horia Andreescu, reușește să creeze, cu o conciziune severă, două momente de extremă, teribilă tensiune. Dirijorul tratează textul la nivelul cel mai solid al exigențelor sale muzicale: partitură ieșită dintr-un efort al științei impulsionînd imaginația armonică și orchestrală (dincolo de Ravel și Stravinski), ea acuză vulgaritatea unui folclor elementar, suburban, încrustîndu-l într-un cadru sonor de rafinată constituire.

Viziunea grotesc-caricaturală este prinsă percutant de Horia Andreescu, care profită din plin (piesa I), de tot ce muzica ultimelor decenii i-a descoperit în domeniul plasticității sonore, jucate pe propria ei rezistență expresivă. Și nu este deloc de neînțeles de ce textul lui Rogalski, astfel citit, primește exact valoarea plastică intenționată de compozitor. Frenezia din *Paparudele*, a fost, și ea, realizată ca dezlănțuire telurică, dar o asemenea crispare ieșită din efectul figurilor ritmice obstinate și al combinațiilor timbrale, nu are, din nou, nimic facil. Schițele se consumă repede, dar lasă în urmă parcă, urma gestului decis cu care Theodor Rogalski a frînt, în sine, tentația de a se desfășura pe o durată mai mare. Această muzică, scrisă în deceniul al 3-lea, rămîne una din partiturile moderne ale creației românești; ea pune în evidență, fără dubiu, calitatea orchestrei care o cîntă foarte bine.

Pe violonistul polonez Krzysztof Jakowicz îl simțim, imediat, a fi un artist cu o mare disponibilitate pentru un joc de anvergură, dat de o neîndoielnică frecventare (în timp) a repertoriului cel mare și a aparițiilor pe podiumuri din lumi diferite.

Incisivitatea atacului și reliefurile frazării, timbrul luminos, un fel de ardoare a cîntului cursiv, care pare a evolua din spontaneitate, cu rezultate excelente și surprize fugare (în accente bizare, fluctuații de tempo, accidente de intonație trecătoare) creează versiunea, oricum satisfăcută de o reală personalitate, a acestei muzici pe care toată lumea o știe, din cîte și mai cîte experiențe ale audiției în sală sau pe discuri.

Destinul oricărei opere mari stă pînă la urmă în șansa pe care i-o asigură acele interpretări capabile să dea semnului muzical semnificații. Aventura muzicii lui Dmitri Șostakovici nu contenește să existe încă: oricum, anii care au trecut de la dispariția artistului din viață, au fost perioade de revelare continuă a valorii creației sale, probabil de unică pondere în domeniul simfoniei contemporane. Horia Andreescu a atacat *Simfonia a VIII-a* — cu încredere absolută în puterile sale de a restitui formidabilul mesaj patetic al unei creații cu merite de artă excepționale. Partitura conține enigmele unei opere asupra căreia chiar autorul a rostit cîteva fraze convenționale, disimulînd — în fapt — traumatismele ascunse dincolo de ideea că „tot ce este întunecat și infam va dispare". Interpretarea de acum nu a crutat nici un detaliu obligatoriu în tălmăcirea veridică — teribil angajată — a unei asemenea mărturii. Horia Andreescu a avut energia (baterii încărcate pentru o durată lungă), de a transforma studiul sistematic, la care textul îi obligă necruțător pe executanți, într-o acțiune recreatoare de regie desfășurată în cinci acte.

Poate mai mult decît oricare altă muzică a lui Șostakovici aceasta pune pe comentator într-o dificultate gravă. Despre ce va vorbi el? Despre instrumentele de coarde sau despre sugestiile sfîșietoare ale acelui flux melodic care curge în expunerea primului Adagio? Despre tromboane și timpani sau despre cumplitul șoc al asaltului infamiei? Marșul, trebuie evocat sau efectul cadenței sale? Sau toccata, magistral construită, unde erupția sarcasmului nu lasă loc, psihologic trăindu-i cruzimea, decît unei compasiuni izvorîte din revoltă? În fine, passacaglia sau tragedia; desenul superb condus al cornului englez (solist Adrian Petrescu) sau pastorala, ca simbol al unei trainice resurse de împăcare cu lumea. Cît despre final, nici un dubiu că tema melodioasă, fragilă (fagoții) și luminoasă (aparent) este numai o manevră pentru un joc instrumental sever. Chiar dacă Dmitri Șostakovici decidea să fie optimist, el rămînea *în esență* tot atît de crîncen deprimat. Aici veselia pare adăugată și nu instalează uitarea acțiunii din mișcările precedente.

Horia Andreescu rămîne eroul dilemei noastre, pentru că despre el nu știm — exact — ce să scriem. Cum a aplicat profesiunea sa, excelentă, asupra unei orchestre care se dovedește a fi din ce în ce mai valoroasă sau cum a transmis sufletul ascuns al unei muzici integral tragice? „Tragedia cea mai mare școală de stil" (Roland Barthes): Horia Andreescu ne sugerează a medita astfel pe marginea *Simfoniei a VIII-a* de Dmitri Șostakovici.

Ada BRUMARU

Medalion Emil Lerescu la Pitești

Duminică, 5 aprilie 1987, Sala de muzică de la Palatul Culturii din Pitești a găzduit un moment de referință în biografia artistică și de viață a compozitorului Emil Lerescu, înconjurat întotdeauna în acest oraș de o admirabilă simpatie din partea publicului meloman.

În acest context, compozitorul a ținut nu numai să organizeze ca atare și din timp programul manifestării de concert, dar să fie el însuși cel care să susțină comentariul pentru spectatorii săi, atît cît privea setul de lucrări muzicale, cît și soliștii și interpreții bucureșteni și piteșteni trecuți pe afiș.

Medalionul a fost astfel conceput încît cei prezenți să-și poată face o imagine cît mai cuprinzătoare asupra valențelor și diversității tematice și de genuri care caracterizează creația componistică a lui Emil Lerescu.

S-au putut audia astfel — fragmentar sau integral — pe bandă magnetică sau direct prin interpretările soliștilor și instrumentiștilor invitați, pagini simfonice și vocal-simfonice, piese camerale, lieduri, miniaturi, coruri, cîntece sportive, totul conturînd o concentrare reală de informație muzicală interesantă și foarte bine prezentată.

S-au audiat, astfel, pe bandă magnetică, fragmente din operele *Ecaterina Teodoroiu*, *Peneș Curcanul*, *Steaua fără nume*, *D'ale carnavalului*, coruri și cîntece, în interpretări ale soliștilor și formațiilor Operei Române din București.

Cît privește recitalul vocal-instrumental propriu-zis melomanii piteșteni au avut prilejul să admire arta tenorului Florin Diaconescu și a basului Pompei Hărășteanu, soliști ai Operei Române din București, a sopranei Mîndra Cernescu, a mezzosopranei Steliana Calos și a pianistului Mihai Vîrtosu de la Filarmonica de Stat „George Enescu" din București. Lor li s-au alăturat forțe muzicale piteștene, printre care violonistul Iuliu Butaru și cvintetul *Argessis* al Școlii populare de artă din Pitești și corul de cameră *Ars Nova*, al C.I.C.M.A.M., Argeș, dirijat de profesorul Gheorghe Gomoiu.

Fără îndoială că aici diversitatea tematică și-a spus cuvîntul: Emil Lerescu stăpînește vizibil un larg orizont exprimat în plan componistic prin sensuri și simboluri revelatoare care fac apel la conștiința de sine a ascultătorilor sensibili la teme majore din istoria și literatura noastră națională, la adevărul frumuseții patriei române, la certitudinea unei vieți românești, sensuri care se cer și pot fi încifrate și în tramă simfonică, vocal simfonică, de teatru liric, de miniatură vocală și instrumentală.

Scanned with OKEN Scanner

Compozitor fecund, Emil Lerescu a prezentat cu acest prilej și un număr de prime audiții, unele inspirate direct din realitatea pitești eană și argeșeană, sub forma unor pagini miniaturale, cum sînt *Sub castanii din parc* (melopee pentru violă solo), liedurile pe versurile poetei piteștene Ludmila Ghițescu : *La Fîntîna lui Manole, Unde izvorul șoptește* sau dipticul pentru clarinet și cvartet de coarde — *Eglogă și Giocoso, Pe Argeș la vale.*

Admirabile au fost interpretările corului de cameră *Ars Nova* care și-a înscris în program madrigalul *Vatră maică*, de puternică vibrație patriotică.

Medalionul Emil Lerescu — prezentat publicului meloman, în cadrul unor manifestări cultural-educative sub sigla „Argeșeni în amfiteatrul științelor și artelor" s-a constituit ca o reușită în ansamblul vieții muzicale a Piteștiului și a stagiunii de concerte camerale organizate la Palatul Culturii după criteriile de exigență ale unei activități profesioniste.

Mircea M. ȘTEFĂNESCU

TINERI MUZICIENI

Concertul claselor de compoziție ale Conservatorului bucureștean

Pentru prima dată sala de concerte a Radioteleviziunii române a găzduit un concert cameral consacrat integral celor mai tineri compozitori, aflați încă pe băncile facultății de compoziție a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, în interpretarea colegilor lor de la Facultatea de instrumente, beneficiind de prezentarea caldă și plină de solicitudine a gazdelor, reprezentate prin compozitorul Doru Popovici și muzicologul Iosif Sava.

Evenimentul a prilejuit cunoașterea a unsprezece lucrări, aparținînd celor zece studenți ai claselor de compoziție, selecționați din toți cei patru ani de studii, îndrumați de maeștri ai muzicii românești, precum compozitorii : Myriam Marbe, Dan Constantinescu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah și Anatol Vieru.

Desigur că după audierea unei singure lucrări nu se poate caracteriza și clasa definitiv stilul unui compozitor, iar a vorbi de stil la studenți de anul I sau al II-lea este prematur și hazardat, dar încercarea de a afla coordonatele posibile ale unei evoluții după premise și a defini nota dominantă a unei generații după afinități tentează condeiul oricărui cronicar. În acest sens bucuria de a recunoaște seriozitatea pregătirii profesionale și tenacitatea studiului aprofundat în spatele fiecărui opus prezentat determină și prima caracterizare de ansamblu a tinerei generații de compozitori care a evoluat în concertul din 15 martie 1987 pe scena Radioteleviziunii Române, viitori compozitori care se dovedesc a fi și buni interpreți (pianiști și chiar organiști), judecînd după cum unii dintre ei și-au tălmăcit singuri lucrările. O altă caracteristică ar fi ancorarea într-o lume melodică mai puțin structuralistă decît a unor generații anterioare, producînd o îmbrățișare mai îndepărtată în timp a tradițiilor școlii componistice românești, cu implicații în modalitățile de abordare a folclorului explorate de George Enescu sau Paul Constantinescu. De asemenea, și nu în ultimă instanță, se vădește o preocupare pentru invenția și coloristica sonoră împărtășită îndeaproape din practica maeștrilor lor îndrumători direcți.

Dar să ne oprim asupra fiecăruia în parte, urmărindu-i pe ani de studiu. Din anul I au fost prezenți în concert Diana Vodă, Paul Cristian Staicu și Ioana Mărculescu.

Diana Vodă (la clasa profesor Dan Constantinescu) a prezentat o *Sonatină pentru pian* compusă recent (1987). Urmărind o linie melodică acompaniată ades de motive ostinate, lucrarea are cursivitate și sonorități pianistice armonioase, dezvăluind o înclinație spre lirism. Piesa a fost interpretată de autoare.

Paul Cristian Staicu (la clasa profesor Ștefan Niculescu) își elaborează mai amănunțit cele *Cinci piese pentru pian*, urmînd riguros principiul contrastului de intensitate, dar pare uneori să stagneze într-o uniformitate ritmică. Stăpînind foarte bine tehnica pianistică, folosește cu eficiență claviatura, interpretîndu-și singur lucrarea.

Suita de mici piese pentru pian ale Ioanei Mărculescu (clasa profesor Mryam Marbe) s-a constituit dintr-o succesiune de crochiuri sonore expresive, vădind concizie și fantezie coloristică, reușind contraste pe mai multe coordonate ale discursului muzical. Lucrarea a fost interpretată de Aladar Racz, student la clasa de pian.

Evoluția promițătoare a începuturilor de anul I a fost completată de evoluții deja personalizate ale studenților din anul al II-lea : Luminița Spînu, Anca Aleman și Dan Dediu.

Luminița Spînu (clasa profesor Mryam Marbe) a prezentat o piesă care a cucerit premiul I la Concursul „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca. *Variațiunile-fantezie pentru flaut și pian* aduc sonoritățile unui spațiu doinit, desfășurat într-un arc melodic tensionat, în care se recunosc celulele leit-motivice, iar toaca își are și ea rolul ei evocator. Piesă de atmosferă, cu aluzii folclorice ținînd de onomatopeic, *Variațiunile-fantezie* au fost interpretate la flaut de Otilia Panaitescu, acompaniată la pian de compozitoare.

Anca Aleman (clasa profesor Tiberiu Olah) a adus în scenă un grup cameral mai complex pentru a ilustra balada *Soarele și luna :* două piane, clarinet, toacă și recitator. Lucrarea sa are astfel avantajul unei palete coloristice mai bogate, folosite cu fantezie și știința de a crea tensiuni și evoluții dramatice. Inspirația folclorică și conducerea vocilor într-o împletire fantastică a recitării cu sonoritatea instrumentelor folosite duc la crearea unei atmosfere fascinante și stranii, în care mitul se simte la el acasă. Au interpretat compozitoarea și Dan Dediu la pian, Dan Avramovici la clarinet, Paul Staicu la toacă și a recitat George Balint.

Prezent cu două lucrări în acest ammplu concert, Dan Dediu (clasa profesor Ștefan Niculescu) a făcut dovada unei gîndiri componistice foarte bine stăpînite și conduse. *Sonata pentru două piane* compusă în 1986 este structurată în două părți folosind o scară modală pe cinci sunete. Variațiile temei melodice de nuanță folclorică se desfășoară gradat, cu sensibilitate, explorînd metodic gama resurselor pianistice (inclusiv a pianului preparat parțial). De asemenea *Trioul pentru flaut, vioară și violă* întărește înclinația vădită a tînărului compozitor către explorarea lumii modale și a formei cîntecului folcloric. Prima parte a *Trioului*, melopeea solistică a flautului, pe care autorul o numește și *Vaier*, provine din interpretarea sublimată a unui bocet. De asemenea se vădește știința construcției și a conducerii vocilor într-un dialog expresiv și captivant. Au interpretat Florin Tudor la flaut, Valentin Năstase la vioară și Constantin Bordei la violă.

Din anul III au fost prezenți Arleziana Serghie și Adrian Stroici. Arleziana Serghie (clasa profesor Anatol Vieru în anii I și II și clasa profesor Miryam Marbe din anul III) s-a produs cu o lucrare compusă în anul precedent, *Sonata pentru fagot și pian*. Dificultatea de a scrie interesant pentru un instrument cum este fagotul a fost destul de greu depășită, aceasta mărginindu-se în lucrarea de față la atacarea unor pasaje ritmico-melodice uniform tratate, adesea pierdute în sonoritatea pianului. Au interpretat la fagot Damian Drăgoi și la pian George Balint.

Scanned with OKEN Scanner

Adrian Stroici (clasa profesor Ştefan Niculescu) a prezentat un *Cvartet de coarde* structurat în două părţi, prima abordînd o temă doinită, iar a doua o temă de joc. Alăturarea celor două modalităţi de tratare a materialului folcloric — în prima parte vădind afinităţi cu tehnica de compoziţie a profesorului său, iar în a doua cu cea a înaintaşilor (de tipul Paul Constantinescu), creează o fisură în construcţia cvartetului, trecerea de la prima la a doua parte făcîndu-se forţat. În cadrul părţii a doua însă glisarea dintr-o tehnică în alta se face mai organic, determinînd o legare retroactivă de prima parte. De altfel Cvartetul vădeşte o foarte bună stăpînire a scrieturii pentru coarde, desfăşurîndu-se într-o sonoritate omogenă şi amplă. Au interpretat : Valentin Năstase, Lucica Preduţ, Constantin Bordei şi Manuel Pecingine.

Studenţii anului al IV-lea, în curînd proaspăt absolvenţi, Daniela Stoicescu şi Christian Berger (ambii la clasa profesor Tiberiu Olah) au prezentat lucrări foarte personale, vădind înclinaţii total deosebite.

Daniela Stoicescu se conturează ca o compozitoare cu un temperament optimist, înclinată spre crearea unor piese de caracter. *Septetul pentru suflători şi contrabas* are conciziune şi umor, o bună stăpînire a tehnicii şi sonorităţilor instrumentelor de suflat (deşi autoarea era la primul opus de acest gen — 1985). Combinaţiile timbrale au efecte luminoase, izvorînd din dezinvoltura ritmică şi melodică, din linia rapidă şi liberă a cconstrucţiei sonore. A interpretat Septetul format din Simona Stănculescu — flaut, Valentin Cucu — oboi, Iulian Abrudan — clarinet, Damian Drăgoi — fagot, Remus Cosma — corn, Octavian Ursu — trompetă şi Săndel Smărăndescu — contrabas, dirijat de Mihai Cosma (student la muzicologie).

O piesă de excepţie, ţinînd seama de instrumentul căruia îi este dedicată, a fost *Strofe pentru orgă* de Christian Berger, interpretată de compozitor. Alcătuită din mici secţiuni unite tematic printr-un motiv de bază, lucrarea se desfăşoară cursiv, trecînd în revistă o bogată paletă coloristică (aproape orchestrală prin registraţia sa), determinînd totodată variate stări emoţionale de la lirism şi reverie, la dramatismul şi forţa concretului muzical. Astfel, Christian Berger se înscrie pe linia puţinilor compozitori care au dedicat lucrări orgii, dovedindu-se totodată drept un bun interpret şi cunoscător al tehnicii instrumentului atît de complex.

Interesanta evoluţie a tinerilor compozitori, studenţi ai Conservatorului bucureştean, ne îndreptăţeşte să apreciem nivelul calitativ superior al şcolii româneşti de compoziţie, întrezărind în generaţiile viitoare demni continuatori ai maeştrilor de astăzi şi ai înaintaşilor din secolul XIX sau de la începutul de veac XX.

Concertul organizat de Radioteleviziunea Română a fost un fericit prilej pentru noi de a cunoaşte preocupările componistice ale tinerei generaţii şi deasemenea pentru noii creatori un prilej de confruntare cu publicul, un foarte greu examen pe care l-au luat cu nota 10.

Mozart şi tinerii solişti

Înscris în ciclul manifestărilor ce îşi propune o interpretare integrală a concertelor instrumentale şi a simfoniilor mozartiene, programul Mozart din 26 martie a adus pe podiumul Studioului de concerte al Radioteleviziunii Române un număr de şapte tineri interpreţi. Astfel, ciclul amintit, iniţiat în stagiunea trecută sub bagheta dirijorului Iosif Conta, îşi îndeplineşte dubla sa menire : 1. de a face cunoscută publicului vasta creaţie a compozitorului austriac şi 2. de a promova tinerele talente ale şcolii interpretative româneşti.

Deschiderea serii Mozart, făcută cu *Allegro molto* din *Divertismentul în re major KV 251*, a fost ca o cortină trasă în grabă, pentru a da posibilitatea publicului să urmărească protagoniştii concertului. Imediat după aceasta, atenţia s-a îndreptat către cei doi tineri violonişti, Liviu Prunaru şi Mihail Ghiga, încă elevi la Liceul de artă „George Enescu" din Bucureşti, care şi-au asociat tonul cald al instrumentelor lor cu cel al oboiului (Augustin Betea) şi al violoncelului (Teodor Paşol) din orchestră, în *Concertone pentru două viori, oboi, violoncel şi orchestră în do major KV 190*. Partitura solistică a grupului de tip *concertino* i-a solicitat în egală măsură pe cei patru instrumentişti, care au dovedit o bună pregătire tehnică, o corectă integrare în stil şi o atentă participare la ansamblu. Oprindu-ne mai insistent asupra celor doi violonişti, remarcăm fineţea sunetului, perfecta omogenizare şi sincronizare stabilită între ei, justificînd atît premiile obţinute de Liviu Prunaru la Iaşi, Suceava, în Festivalul „Cîntarea României" şi în Cehoslovacia, cît şi de Mihail Ghiga la Suceava, în Festivalul „Cîntarea României" şi la Stresa-Italia.

Concertul pentru două piane şi orchestră în mi bemol major KV 356 i-a avut ca protagonişti pe Sorin Petrescu, pianist al orchestrei simfonice „Banatul" din Timişoara şi pe Sorin Dogaru, pianist al Orchestrei simfonice din Arad. Deşi temperamente deosebite, Sorin Petrescu avînd o mai mare sensibilitate, iar Sorin Dogaru mai multă forţă, cei doi solişti au colaborat perfect unitar, sincron, dezvăluind o tehnică bine stăpînită şi o cunoaştere serioasă a stilului mozartian.

În ambele concerte însă, orchestra a fost cu o treaptă calitativă sub nivelul soliştilor, deficitară la capitolul dozaj sonor pe ansamblu (partida basilor prea numeroasă îngroşînd culoarea) şi la capitolul acurateţe (mai ales la partida corni).

Partea a doua a concertului a adus în prim plan o nouă tînără, laureată a Festivalului „Cîntarea României", a Colegiului criticilor ATM şi a Concursului de canto de la Paris (1986), soprana Simina Ivan, solistă a Teatrului de Operetă din Bucureşti şi studentă în anul V la Conservatorul bucureştean, la clasa profesoarei Maria Hurduc. Cele două încîntătoare arii, a Suzanei din opera *Nunta lui Figaro* şi a Constanţei din opera *Răpirea din serai*, au beneficiat de plăcuta prezenţă scenică a Siminei Ivan, cu un glas clar, curat, bine impostat, dar pe care l-am fi dorit înzestrat cu mai multă strălucire.

Finalul concertului a repus într-o lumină favorabilă Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, care, sub bagheta neobosită a dirijorului Iosif Conta, a interpretat cu deosebit aplomb şi vioiciune (în părţile extreme — *Allegro moderato* şi *Allegro con spirito)* cu discretă melancolie ((în *Adante)* şi puţină ironie (în *Menuetto), Simfonia nr. 29 în la major KV* 201, demonstrînd încă o dată publicului prezent în sală permanenta actualitate şi prospeţime a muzicii lui Wolfgang Amadeus Mozart.

Mihaela MARINESCU

Trio „Syrinx"

Relativ recent constituit, trioul de suflători „Syrinx" reuneşte muzicieni extrem de dotaţi şi de o admirabilă ţinută instrumentală. Aceştia — flautistul Dorel Baicu, oboistul Dorin Gliga, fagotistul Pavel Ionescu — îşi desfăşoară activitatea curentă la Bacău, fiind totodată prezenţi şi în alte centre muzicale din ţară şi din străinătate. Calitatea acestui ansamblu a fost recompensată de distincţii internaţionale : Premiul I. Llangollen (Anglia), 1983, Premiile al III-lea (1984) şi al II-lea (1985) la Ancona (Italia) şi Premiul I la Stresa (Italia), 1985. Promovînd consecvent muzica

Scanned with OKEN Scanner

românească, Trio „Syrinx" a obținut și Premiul I la Festivalul Național „Cîntarea României", iar pentru aceleași merite Colegiul criticilor muzicali i-a conferit un premiu corespunzător. Deci : o carte de vizită bogată, atrăgătoare pentru meloman. Concertul de duminică 22 martie, la Ateneul Român, a confirmat clasa înalt profesională a celor trei artiști, într-un program echilibrat și dens. Am ascultat *Suita în la minor* de Telemann, *Sonata în do minor* de Händel și *Concertul în sol minor* de Vivaldi, prima parte fiind consacrată stilului preclasic în care s-a remarcat echilibrul, eleganța și expresivitatea cîntului. După pauză, *Trio în sol major* pentru flaut, fagot și pian de Beethoven a sunat convingător, după cum, în încheiere, am fost încîntați să ascultăm *Concertino* de Viorel Munteanu, lucrare înscrisă, după titlu și subtitlurile celor patru părți, în zona neoclasică, dar, ca realitate sonoră, aparținînd lumii modale românești, modernă fără ostentație, eficientă ca scriitură, încîntătoare la audiție. În Vivaldi și Beethoven și-a dat concursul pianistul Mihai Ungureanu, coleg de distincții naționale cu Trio „Syrinx", muzician serios, mobil, extrem de activ, cu un diapazon stilistic cu totul remarcabil. Întru totul, concertul a fost un eveniment cameral, încă o treaptă în consolidarea unei formații cu care, pe drept cuvînt, ne mîndrim.

Petre CODREANU

Viniciu Moroianu

Un recital este cea mai explicită carte de vizită pentru un tînăr interpret, dezvăluind cu fidelitate stadiul la care se situează în momentul dat. Alegerea programului divulgă, încă de la început, gustul, înclinațiile și personalitatea celui ce l-a gîndit : alcătuit din disponibilități alăturate mai mult sau mai puțin întîmplător sau organizat în funcție de o idee, ideea ea însăși putînd fi supusă unei analize. Din acest punct de vedere, programul recitalului lui Viniciu Moroianu (24 martie) a fost exemplar — un program de artist-intelectual, conceput într-o viziune amplă, neconvențională, sintetică și analitică totodată. Ca frontispiciu s-ar putea închipui o formulă de genul „omagiu polifoniei", trasînd un arc de la forma ei esențială — polifonia bachiană — peste acele implantări de gîndire polifonică într-o altă perioadă culturală, care sînt marile variații polifonice romantice alese, pentru a ajunge la polifonia neoclasicismului șostakovician.

Partita nr. 2 în do minor de Bach s-a desfășurat lin, curgător, cu o articulație elocventă — chiar dacă ușor romantizată — a prelungilor desfășurări melodice din *Sarabandă*, cu sprinteneală cembalistică în părțile repezi, cu linii fin creionate în țesătura contrapunctică. Natura sa artistică îl îndeamnă pe Viniciu Moroianu să apropie muzica de sensibilitatea proprie, dominant romantică și în *Partita* de Bach a făcut acest lucru, nu prin licențe stilistice — ceea ce ar fi fost discutabil — ci printr-o îndulcire a sonorității, atenuînd doar ascuțișul specific instrumentației originare, dîndu-ne o versiune lipsită de dogmatisme pedante, plină de prospețime.

Tot gîndirea polifonică a barocului constituie nucleul de la care se derulează — printr-un transfer într-o mentalitate muzicală complet diferită — construcțiile monumentale ale celor două mari cicluri de variații de Liszt și Brahms înscrise în program. Cu *Variațiile* de Liszt pe tema cantatei *Weinen, klagen, sorgen, zagen* de J. S. Bach și cu *Variațiile pe o temă de Händel* (op. 24) de Brahms, Viniciu Moroianu a intrat într-un univers muzical cu care se află într-un raport de deplină concordanță. Reliefînd cu subtilitate permanența subterană a materiei sonore inițiale, pianistul a construit ciclul variațiilor cu o consecvență în care vibrația amplă a temei händeliene se făcea mereu simțită sub învelișul strălucitor sau poetic al transformărilor ei. Am înțeles mai puțin unele rupturi de expresie, atmosferă, știut fiind că variațiile brahmsiene cresc una din cealaltă și că amplificările sau pierderile dinamice sînt totdeauna pregătite și gradate organic.

Despre punctul terminus al acestui excurs în timp : *Preludiul și Fuga în re bemol major op. 87 nr. 15* de Șostakovici, scînteietoare, rafinat orchestrate, impetuoase și totuși rostite cu o claritate perfectă în redarea polifoniei complexe, ele au fost șlefuite ca o adevărată bijuterie.

Recitalul lui Viniciu Moroianu ne-a pus în prezența unui tînăr al cărui talent recunoscut s-a cristalizat într-o personalitate artistică puternică, autentică, dotată cu o profunzime de gîndire și simțire din care se plămădesc marii artiști ; el convinge prin vitalitatea și căldura comunicării armonios îmbinate cu luciditatea gîndirii constructive, voința de expresie, imaginația coloristică și inventivitatea în detalii, dar mai ales prin capacitatea de a pătrunde în adîncimile esențiale ale muzicii. Pe scurt, o alianță fericită între latura intelectuală și cea sensibil-poetică. O a treia latură, aceea a organizării eficiente și impecabile a gestului pianistic se impune, căci Viniciu Moroianu se află acum într-o etapă în care mai are de cucerit dezinvoltura virtuoză a jocului, puterea de a-și domina instrumentul. În această fortificare a tehnicii stă garanția unor reușite viitoare excepționale.

Elena ZOTTOVICEANU

Tineri soliști

La 29 martie, sala de concerte a Radio-Televiziunii a găzduit un concert dedicat tinerilor soliști și acompaniat de Filarmonica de Stat Ploiești, condusă de Cristian Brâncuși. O remarcabilă inițiativă — printre multe altele inițiate în cursul acestei stagiuni de instituția gazdă — menită să prezinte periodic publicului noi talente în plină afirmare, ce urmează a deveni permanențe în viața noastră de concert.

Dana Simona Ciocîrlie în *Concertul în mi bemol major* de Liszt ne-a impresionat prin echilibrul interior și cizelarea bine calculată a expresiei. O interpretare mai degrabă clasicizantă, sobră, lipsită poate de efuziunile temperamental-manieriste mai mult sau mai puțin standard. Să fie un exces de prudență (în ocolirea unor „capcane" tehnice) sau o chestiune strict personală, o caracteristică a personalității tinerei interprete ? O reașteptăm, oricum, cu interes pe podiumul de concert.

Mălina Dandara, în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven s-a impus prin robustețea tonului, consecvența susținerii muzicale a dificilei partituri, siguranța tehnică și, nu în ultimul rînd, printr-un plus evident de maturitate artistică — în pofida frăgezimii vîrstei. — Dar ce mai înseamnă azi vîrstă cînd ai de a face cu talente ieșite din comun ? Să nu uităm că în această lume a rapidelor schimbări și a bombardamentului informațional, nu numai plantele, ci și copiii cresc într-o altă viteză.

Dolores Chelariu, o tînără absolventă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — mult prea rar prezentă în viața muzicală a Capitalei, din păcate ! — a fost interpreta *Concertului în la minor pentru pian și orchestră* de Grieg. Interpretarea ei s-a remarcat printr-un autentic și nestăvilit patos romantic, muzicalitate și disponibilități tehnice puțin obișnuite. O pianistă care la 18 ani cîntă *Variațiunile de Brahms pe o temă de Paganini* (!) cu dezinvoltură, poate aborda azi orice repertoriu. Concertul de Grieg a strălucit în contextul general al concertului prin ge-

Scanned with OKEN Scanner

nerozitatea participării și a dăruirii artistice, rod al unui temperament solistic prin excelență.

În încheierea concertului soprana Cristiana Popescu și basul Pompei Hărășteanu (în sfîrșit o prezență bărbătească în contextul general „feminist") au interpretat duetul din Actul final al operei Walkiria de Wagner. Tînăra soprană dispune de certe calități vocale (mai ales în registrul acut), de capacitatea de a creea momente de reală tensiune artistică. În compania inegalabilului său partener (chiar dacă în finalul unui concert de aproape trei ceasuri, lucru resimțit și de public și în orchestră și, chiar trecînd peste unele rezerve mai generale de relief, construcție și intonație) — muzica interpretată a avut incontestabile frumuseți ce nu fac decît să confirme profesionalismul și talentul protagoniștilor.

Filarmonica ploieșteană și dirijorul Cristian Brâncuși s-au întrecut în a stimula și împlini artistic prezențele solistice participînd din plin la succesul acestei frumoase dimineți de primăvară muzicală.

Nicolae BRÎNDUȘ

Bianca Luigia Manoleanu — Remus Manoleanu

Miercuri 25 martie, sala Ateneului Român a găzduit recitalul de lieduri al sopranei Bianca Luigia Manoleanu aflată în compania pianistului Remus Manoleanu; cei doi interpreți și-au propus și au realizat în importantă măsură, un program deosebit de pretențios, deosebit de problematic, atît sub raportul discernămîntului stilistic, al susținerii discursului muzical-poetic datorat unor mari maeștri ai liedului romantic și contemporan, cît și sub acela al complexității dificultăților tehnice-vocale conținute de text.

Voi aminti, în acest context, faptul că interpreta deține deja o considerabilă experiență în domeniul cîntului oratorial, că — în ediția din anul trecut a concursului de muzică de cameră „Gh. Dima" de la Cluj-Napoca — a obținut un binemeritat premiu I, că recitalul de față are loc într-o perioadă în care marea majoritate a vocaliștilor noștri se orientează către domeniul mai accesibil, atît pentru ei cît și pentru marele public, al genului de operă. Și este — o voi afirma cu toată convingerea — deosebit de îmbucurător faptul că asemtnea abordări, cum spuneam, problematice, intră în sfera atenției profesionale a tinerilor interpreți.

De la lieduri de Brahms, de la *„Cîntecele spaniole"* (nr. 12—22) de Hugo Wolf, la cîntecele pe texte franceze de Benjamin Britten — *Iluminațiile*, pe versuri de Rimbaud, și de Olivier Messiaen — *Cîntece ale pămîntului și ale cerului*, pe versuri proprii, interpreta oferă o temerară deschidere a propriilor disponibilități către marea lume a liedului romantic, postromantic și contemporan. Iar modelele interpretative pe care și le propune tînăra muziciană sînt și acestea de o altitudine emoționantă, căci se pot recunoaște — observația trebuie făcută, deocamdată, cu sens laudativ — manierele de cînt, de emis'e, de dicțiune, aparținînd lui Dietrich Fischer Dieskau și Elisabeth Schwarzkopf; „copierea" maeștrilor este, în mod cert, o bună școală, un bun și sigur început de drum atunci cînd te afli la vîrsta de nici 30 de ani; este o experiență ilustră pe care interpreta o asimilează temeinic, cu sensul profund al unei autentice vibrații muzical-poetice. În mod remarcabil, în nuanțele dinamice medii și joase, interpreta dispune de un eficient control al culorii timbrale, control atent corelat virtuților poetice ale textului. Există totuși, deocamdată, o uniformitate a emisiei vocale în nuanțele dinamice mari în special în registrul acut, interpreta fiind preocupată prioritar, în acest caz, de rezolvarea problemelor vocale, de susținerea respirației pe frază. Sînt înclinat să cred că acest stadiu va fi depășit dat fiind că interpreta dispune de resurse intelectuale și muzicale remarcabile, de o rîvnă în muncă demnă de cauze dintre cele mai nobile.

Și trebuie menționat că apar ca fiind cu totul lăudabile asemenea evoluții artistice ce revelează, în punctul lor inițial, resurse vocale-naturale medii, evoluții ce atestă, în continuare, împliniri uneori spectaculoase. Căci Bianca Manoleanu oferă în acest moment o temeinică abordare a liedului etalat cu bun gust, cu știință a implicațiilor muzical-poetice și chiar cu har artistic.

Pianistul Remus Manoleanu a fost — pe tot parcursul acestei seri de muzică — un partener egal, de substanțialitate muzicală, de un nivel sonor uneori poate prea evidențiat, oscilînd între atitudinea de conducător eficient și aceea de docil dar prezent însoțitor.

O singură nedumerire — aceasta se referă la întocmirea programului de concert: cred că pagini aparținînd lui Jora sau Enescu ar fi putut înlocui cîteva momente ale unui program și așa destul de bogat.

Dumitru AVAKIAN

Lucian Blaga — recital de muzică și poezie

Reunind sub semnul lui Blaga personalități din domeniul literelor — precum profesorul Edgar Papu, din domeniul teatrului — precum Lucia Mureșan și Ovidiu Iuliu Moldovan, cîțiva tineri muzicieni interpreți de talent — precum soprana Georgeta Stoleriu, pianista și compozitoarea Ana Maria Avram, violonista Luminița Petre-Rogacev, pianistul Viniciu Moroianu și Corul Radioteleviziunii Române dirijat de Emil Grigoraș, compozitorul Doru Popovici a reușit să *moduleze* în timpul limitat al unei dimineți duminicale (22 martie) un *spațiu mioritic* însuflețit de versul marelui poet și de vibrația unor muzici diverse, dar înrudite întru acel *lexic feminin* evocat de Edgar Papu în cuvîntul său introductiv.

Fenomenul Blaga — așa cum l-a sintetizat în timpul concis al prezentării criticul literar — se concentrează prin lexic în cîteva cuvinte cheie, în cîteva cuvinte sămînță: *inimă* și lacrimă, liniște și mirare (miracol, mister), atît de apropiate sufletului și spiritului seminției românești. Prin sensul, esența acestor cuvinte emblematice, recitalul de poezie și muzică a rotunjit o lume a ritmului și rimei.

În această evocare, Lucian Blaga a fost prezent prin versul său muzical (al poemelor recitate de Lucia Mureșan și Ovidiu Iuliu Moldovan), prin lucrările muzicale dragi poetului (*Sonata lunii* de Ludwig van Becthoven — interpretată cu sensibilitate de Ana Maria Avram și *Partita în do minor pentru pian* — interpretată cu perfecțiune tehnică și stilistică de Viniciu Moroianu), prin liedurile inspirate de poemele sale (*Belșug* de Mihail Jora, *Septembrie* de Sigismund Toduță, *Dorul* și *Sus* de Doru Popovici, *Trei lieduri din ciclul „Cuvinte peste poarta din urmă"* de Ana Maria Avram — interpretate de soprana Georgeta Stoleriu, cu claritate și suplețe vocală, cu inteligență și finețe a expresiei), prin variate muzici în care ethosul românesc este acel al *spațiului mioritic* (*Sonata a III-a „în caracter popular românesc" pentru pian și vioară* de George Enescu — interpretată la pian de Ana Maria Avram și la vioară de Luminița Petre-Rogacev, laureată pentru această interpretare; *Elegia* din *Sonatina pentru pian* de Doru Popovici — interpretată de compozitor; *Limba noastră* — piesă corală de Doru Popovici și *Miorița*, poem coral de Paul Constantinescu — ambele în interpretarea meritorie a Corului Radioteleviziunii Române dirijat de Aurel Grigoraș).

Legînd poezia și muzica prin noi punți de trăire artistică, asemenea recitaluri, care să aibă în vedere

Scanned with OKEN Scanner

creația muzicală inspirată de versurile marilor noștri poeți precum și implicația muzicală a poemelor acestora, se cer continuate și amplificate ca excepționale tribune de educație și cultură, patriotică și estetică, a marelui public.

M. M.

Concert de muzică electronică

Deși se afirmă, uneori, că muzica electronică se află într-un con de umbră, dispărînd din centrul atenției compozitorilor și implicit a publicului, totuși această opinie pare a fi adevărată doar în parte. Pentru că, departe de a fi trecut în zona dezinteresului general, acest gen de muzică a continuat să se dezvolte și să se exprime, e adevărat nu neapărat de sine stătător, cu toate că nici în acest sens nu se pot trece cu vederea realizări și apariții notabile, ci a devenit tot mai mult, în anii din urmă, un deloc neglijabil mijloc de expresie al muzicii noi. Mi se pare normală și necesară o astfel de evoluție dacă ne gîndim că tehnica electronică și, în general, revoluția cibernetică la care asistăm, nu puteau să nu fie însoțite și în muzică de apariția unor noi mijloace electronice de analiză și sinteză a sunetului. Fantasticele posibilități pe care informatica și cibernetica le-au pus la dispoziția muzicienilor au dus la o accentuată transformare, mai întîi la nivelul microstructurilor sonore iar apoi și în planul mai larg al concepției și formei muzicale ca atare.

Deci, un impact demn de luat în seamă al noilor tehnici de emisie și prelucrare pe cale electronică a sunetului, un impact în care computerul devine tot mai mult un element important al întregii strategii de elaborare și realizare intrinsecă a formei muzicale și uneori, așa cum am văzut, chiar al structurilor intime care o compun. Pericolul ruperii de emoțional, al scientizării excesive există și va exista atît timp cît acestor mijloace „la zi" li se acordă o valoare în sine, considerîndu-se că sonoritățile proprii sintetizorului electronic, fie el și polifonic, sau cele oferite de studiourile electroacustice de „ultimă oră", ar putea substitui rolul decisiv al gîndirii și expresiei sensibile, specifice naturii umane.

Aceste sumare reflecții avînd ca subiect muzica electronică mi-au fost prilejuite de concertul din 18 martie cuprinzînd lucrări de acest gen, organizat de Filarmonica bucureșteană la Muzeul de Artă al Republicii. Iată, deci, o idee valoroasă și să sperăm fertilă care va însemna o revigorare a acestui gen de muzică, un necesar moment de comparare al noii muzici românești cu valorile internaționale „de vîrf".

Rememorînd lucrările ascultate, nu neapărat în ordinea prezentării lor publicului, cred că receptarea unor astfel de muzici cere o anumită stare de disponibilitate spirituală, „de ieșire în întîmpinare", de lipsă de prejudecăți estetice, în ultimă instanță. Atunci cînd asculți de pildă, o lucrare de mare forță a ideilor, de maximă concentrare a mijloacelor de expresie, cum mi s-a părut a fi *SIN-Euphonia* de Nicolae Brînduș, modul oarecum comod de percepere a unor structuri muzicale de tip, să spunem, dezvoltător, devine superflu. A te aștepta, în cazul acestei lucrări, la replici dinamice sau la jocuri de timbruri, la antiteza unor parametri oricînd recognoscibili în construcții sonore preexistente, înseamnă „volens nolens" a vedea orizontul cu un obiectiv deformat. Ori *Sin--Euphonia*, realizată la Paris, la celebrul IRCAM, citadelă a muzicii electronice și a celor mai îndrăznețe prospectări în domeniul analizei spectrului sonor, reprezintă de fapt, o muzică a *sintezei*, a esenței, structurată în mari blocuri sonore și impunînd o arcuită rezonanță naturală în jurul finalei Do.

Dacă „continuum-ul" lui Nicolae Brînduș poate oricînd să capete fațete expresive noi prin alierea cu timbrurile unor instrumente „clasice" sau printr-o reiterată prelucrare pe cale electronică a materialului sonor existent, muzica, inspirat intitulată *Timpul suspendat*, aparținînd lui Liviu Dandara, poate fi considerată ca un corpus estetic pe deplin închegat în articulațiile sale. Scrisă la începutul anilor '70, lucrarea folosește compoziția spectrală într-un mod extrem de interesant, descriind sinusoide dinamice de indiscutabil rafinament și forță de sugestie. Pornind de la sunetele de clopot pe care compozitorul le filtrează cu o de admirat știință a dozajelor, muzica conturează discret un edificiu de sunete venite parcă din spațiul sideral, din „nemărginirea" în care timpul, așa cum îl percepem noi, capătă un cu totul alt sens...

Un tip de atemporalitate, de ieșire din circuitul senzorial obișnuit, îl pune în evidență și Octavian Nemescu în lucrarea sa *„Sonatu(h)r"*. Situată la punctul de interferență dintre muzica electronică și cea repetitivă, interrelaționîndu-le și potențîndu-le reciproc, compozitorul aplică aici o strategie componistică care devine tot mai mult o proprie marcă creatoare: tehnica superpoziției unor structuri, aparent diferite, pe fondul unei fundamentale interpretate ca liant, ca coagulant al întregului demers. De altfel, efectul imediat pentru ascultător este o deplasare continuă a atenției de la nivelul minim de informație (expunerea sunetului cu funcție de fundamentală) spre zona evenimențialului, a amplificării informației muzicale (salturi dinamice, formule melodice diferite ca structură, schimbări de registre sonore, distorsiuni). Oarecum situat în aceeași zonă de preocupări componistice ca și *Gradeatia*, o lucrare emblematică pentru creația lui Octavian Nemescu, după părerea mea, ultimul său opus constituie cu siguranță încă o reușită concretizare a intențiilor sale creatoare.

Reascultarea unor pagini de muzică electronică semnate de Aurel Stroe, realizate inițial în Danemarca și folosite în *Grădina structurilor* și în *Orestia II*, mi-a revelat, peste timp, noi dimensiuni ale personalității sale componistice confruntată permanent cu laxitatea de sensuri pe care fluxul de idei o implică și o determină. Nerenunțînd pe de-a întregul la modul de exprimare „tradițional" oferit de instrumentele orchestrei simfonice, ca și de virtuțile expresive inconfundabile ale vocii umane, Aurel Stroe simte nevoia ca acolo unde sunetul electronic pare să-și fi epuizat resursele de „autotransformare", de „maleabilitate" timbrală, să aducă în prim plan cvasi consonanța grupelor de alămuri, lemne, sau a vocilor. Se conturează lent, printr-un proces transformațional sinuos, o lume sonoră cînd tensionată și fremătătoare, cînd calmă și senină. Redundanța cu care apar și dispar, spre finalul lucrării, structurile consonante, opuse acelora cu rol perturbator (vuiete de armonice, baleiaje, pulsații sinusoidale), ca și „tacet-ul" tot mai imprevizibil ca durată denotă o gîndire muzicală originală, legată organic de sensul propriilor demersuri anterioare.

Aria muzicii electronice europene a fost reprezentată în concert de trei lucrări: *Artikulationen* de György Ligeti, *Ultra* semnată de compozitorul suedez Jan W. Morthenson și un fragment din *Hymnen* de Karlheinz Stockhausen. Reprezentativ pentru coordonatele de evoluție ale muzicii electronice internaționale, proprii anilor '70, experimentul propus de Stockhausen în cazul piesei respective și anume fenomenul de proliferare sonoră realizat printr-un sistem de selectare și disipare în mari incinte (la Osaka s-a construit chiar o gigantică sferă pentru execuția acestei muzici) a frînturilor din viața planetei captate de scala unui aparat de radio, totul filtrat și mixat prin tehnica electronică de studio, a însemnat la vremea lui o idee insolită, îndrăzneață prin ineditul realizării ei (din cînd în cînd se aud fragmente din imnurile diferitelor state de pe glob, distorsiuni de captare a postului, voci de crainici etc.).

Scanned with OKEN Scanner

O altă ipostază a muzicii electronice ne propune Jan W. Morthenson. *Ultra* sondează terenul muzicii minimale căreia îi adaugă tehnica baleiajelor și efectelor naturiste aleatoare, rezultanta fiind o muzică de efect, sensibilă și clară în același timp.

În ale sale *Artikulationen*, Ligeti aderă la o estetică de tip structural. Fluxul sonor este discontinuu, fragmentat intenționat la nivelul articulațiilor, tehnica „flash-ului" avînd aici un rol primordial. Colajul ca atare ne apare ca o modalitate firească de exprimare a unui astfel de concept estetic, chiar dacă parametrul dinamic rămîne aproape pe parcursul întregii piese neschimbat.

Deși gradul de interes pe care o astfel de inițiativă, de a organiza un ciclu de concerte de muzică electronică în actuala stagiune a Filarmonicii este, firește, ridicat cred că se impune pentru viitor o mai atentă structurare a programului și, aici, mă gîndesc în primul rînd la durata unor astfel de concerte. Nu trebuie, cred, supralicitate disponibilitatea și interesul pe care publicul mai puțin avizat le manifestă față de acest gen de muzică.

Pertinentă și bogată în informație prezentarea semnată de Fred Popovici.

Sorin LERESCU

Claude Maillols

Din datele biografice ale pianistei franceze, publicate în programul de sală al recitalului din 5 aprilie, am reținut amănuntul că „a colaborat cîțiva ani cu Henryk Szeryng, cu care a realizat numeroase turnee de concerte în lume". Asta înseamnă mai mult decît să cîștigi niște oarecare concursuri, pentru că exigența marelui violonist este o garanție de calitate muzicală. Totuși, începutul recitalului s-a arătat cumva descumpănitor. *Fantezia op. 49* de Chopin și-a amestecat cumva sonoritățile, vădindu-se de la început o dezinvoltură instrumentală, a cărei „lipsă de prejudecăți" însă putea duce la o insuficientă eșalonare a planurilor și a elementelor de formă, lucrarea ieșind pînă la urmă oarecum neconstruită, fără marcarea limpede a punctelor culminante, a tensiunilor și relaxărilor. Din *Nocturna în do minor* a romanticului polonez s-a arătat însă că în cantilene Claude Maillos colorează corect sentimentul cu o expresivitate mai consecventă decît cea arătată în paginile de velocitate. Lucrurile s-au accentuat pe parcursul *Sonatei în fa major KV 332* de Mozart: sîntem obișnuiți, în cadrul stilului respectiv, cu o claritate și o decupare a ideilor de o calitate ceva mai sculpturală decît *robinetul*, curgînd întrucîtva nediferențiat, slobozit de pianistă în mișcările repezi. Din nou, *Adagio* a fost caligrafiat mai intens — ceea ce ne-a făcut să așteptăm totuși cu interes partea a doua a programului.

Așteptare răsplătită în mare măsură: pentru că, în *Phantasiestücke*, op. 12, de Schumann, neliniștea și elanurile interioare au avut autenticitate și febră poetică. A existat un tumult lăuntric disciplinat, cel care condiționează redarea veridică a paginilor incomparabilului poet al pianului. Întrebarea din *Warum ?*, dramatismul creat în episodul *In der Nacht* pînă și fulguranța imaginilor din *Traumeswirren* au fost „de acolo", permițîndu-ne să trăim delicii schumanniene autentice.

În Debussy, n-a mai existat nici un dubiu: muzica lui *Claude de France* este terenul predilect al lui Claude Maillols — putîndu-se vorbi în acest caz chiar de o măiestrie exemplară. Nuanțele au fost precis conturate și totuși cu acel farmec al neprevăzutului care pîndește din fiecare tușă a *Preludiilor*. Culorile au fost reconstituite cu acribie și degajare, cu știință și inspirație. Se simte că acesta este, pentru pianista franceză, un teren frecvent cercetat, pe care se mișcă în deplină siguranță și autoritate. Iar *Grădinile sub ploaie* au fost scăpărătoare și torențiale. Ceea ce ne face să dorim a o reasculta pe Claude Maillols — de ce nu într-o seară de muzică exclusiv franceză ?

Alfred HOFFMAN

Aleš Barta

Intrînd în Sala Ateneului Român pentru două ore de muzică de orgă, interpretul, ca și publicul său, se încarcă deopotrivă de o anume responsabilitate, o concentrare de substanță intelectuală și sufletească specifică. În recitalul din 17 martie această responsabilitate și-a asumat-o în fața unui public relativ numeros organistul Aleš Barta din R.S. Cehoslovacă.

Dacă în prima parte a recitalului am avut sentimentul că solistul nu cîntă cu ușurință la acest atît de dificil instrument, cea de a doua parte, categoric mai captivantă, a demonstrat cu certitudine calitățile interpretative ale artistului, capacitatea de a aborda cu inteligență, virtuozitate și, de astă dată, cu evidentă dezinvoltură, subtil variatele stiluri compoziționale ale unui program încărcat de substanța muzicii și numelui Johann Sebastian Bach.

Astfel, odată cu treptata acomodare a solistului cu scena Ateneului, nu ne-am mai putut întreba, așa cum o făcea în urmă cu peste patru decenii criticul muzical Emanoil Ciomac, de ce orga este reputată ca fiind un instrument inexpresiv. Virtuozității interpretului, instrumentul celei dintîi scene de concert bucureștene i-a răspuns cu promptitudine — conducînd în final la reale performanțe sonore în sfera rezonanțelor armonice și diferențierilor timbrale.

Revenind la prima parte a programului, interpretarea *Fanteziei și fugii în sol minor BWV 542*, a celor două *Preludii de coral BWV 659* și *BWV 734* și a *Preludiului și fugii în mi minor* de Bach a solicitat calitățile atît de necesare unui organist: capacitatea de perfectă conducere a vocilor, simțul subtil al polifoniei și al construcției arhitectonice. În strădania de a smulge instrumentului toate tainele sale și pentru a transmite publicului întregul de profunzime, interiorizare și complexitate al stilului bachian, tehnica solistului a trădat totuși uneori anume inegalități în reliefarea vocilor, în îmbinarea lor ori în deplina sincronizare a mîinilor și picioarelor, mijloace de care trebuie să se folosească cu abilitate organistul pentru construirea giganticei lumi sonore căreia i se dedică.

Prezența maestrului incontestat al orgii, J.S. Bach, s-a continuat și în cea de a doua parte a programului, prin alegerea a două dintre numeroasele lucrări ce au luat ca punct de plecare transcrierea corespondentelor sonore ale inițialelor numelui BACH, plămădind din modesta celulă tematică — *si bemol, la, do, si* — cu măiestrie și geniu, noi capodopere compoziționale. Dintre ele, organistul Aleš Barta a ales *Preludiul și fuga* de Franz Liszt și *Passacaglia quasi toccata* a compozitorului Miloš Sokola. Cele două minunate lucrări scrise pe numele lui Bach, alături de *Sonata nr. 1 în fa minor* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, variat și tensionat construită de interpret, s-au constituit într-o uimitoare lume sonoră, inedit colorată, ce a fost dăruită cu măiestrie de Aleš Barta publicului bucureștean.

La solicitarea publicului, distinsul oaspete a răspuns prin cele două bisuri executate: *Preludiu în mi major* de Bach și *Adagio* de Bölban, adevărate mici perle ale creației pentru orgă, încheind imaginea unui crescendo al calității artei sale interpretative, spre manifesta satisfacție a receptivului auditoriu.

Doina PARON-FLORIȘTEANU

Scanned with OKEN Scanner

BRAȘOV

Gala tinerilor concertiști XXXIX (27, 28, 29 martie)

În calendarul Galelor tinerilor concertiști, cea de a 39-a ediție (27, 28, 29 martie) a avut șansa să fie programată la Brașov, din nou oraș gazdă pentru manifestările inițiate de Colegiul criticilor muzicali. Sprijinite în realizarea lor de către U.T.C., Consiliul Culturii și Filarmonica „Gh. Dima", concertele acestei noi ediții se adaugă ca un moment pozitiv în jurnalul realizărilor unei acțiuni a cărei valoare nu mai trebuie demonstrată. Ca și cu alte prilejuri similare, configurația programului a oglindit opinia Colegiului criticilor, respectată în mare măsură și de către organizatori, chiar dacă au existat unele excepții asupra cărora nu socotim că trebuie să insistăm, în speranța unor colaborări viitoare mai armonioase.

Diversitatea caracterizează, din punctul de vedere al participărilor interpretative, și actuala ediție, nu numai în ce privește calitatea și vîrsta muzicienilor invitați, dar și instrumentele solicitate. Pianul, cu trei repere profesionale clar delimitate, pare să fi fost privilegiatul celor trei programe muzicale. Iată astfel un început de carieră extrem de promițător, în demersul solistic al micuței Mihaela Ursuleasa, elevă în clasa a II-a la Școala de muzică din Brașov, unde este pregătită de profesoara Stela Drăgulin. Abordînd *Concertul în fa major, nr. 11* de Mozart, Mihaela Ursuleasa și-a etalat calitățile neobișnuite ale unei dezinvolturi instrumentale dublate de intuiție a expresiei și muzicalitate, depășind evident stadiul repetărilor stereotipe a performanțelor ce caracterizează dresajul „copiilor minune". Un salt peste generații ne conduce apoi spre evoluția altui talent, aflat aproape de încheierea studiilor liceale. Valeriu Rogacev, la cei 17 ani ai săi, posedă mijloacele pianistice ale unui artist romantic capabil să unească farmecul adolescenței cu presimțirea maturității. Redutabila partitură a *Concertului nr. 1* de Ceaikovski nu mai are pentru el secrete nici din punct de vedere al tehnicii, nici al comunicării expresive. În întregul ei, prestația sa artistică atinge, mai ales la nivelul generației pe care o reprezintă, cote de excepție, ceea ce desigur nu înseamnă un capăt de drum ci o confirmare a promisiunilor anterioare. A treia prezență pianistică, Dana Borșan, aduce cu *Concertul nr. 1* de Brahms confirmarea unui talent care a atins maturitatea. Se poate vorbi de o concepție asupra interpretării, validată prin muzicalitate și rigoare a tehnicii, Dana Borșan fiind capabilă să rostească o opinie fermă, convingătoare și cuceritoare totodată, în muzica aleasă pentru a fi recreată de ea.

Instrumentele de coarde par să fi fost mai puțin avantajate în acest dialog al tinerilor. Studentă în primul an la Conservatorul din Cluj-Napoca, Ioana Mușat a dat *Concertului nr. 5* de Mozart măsura unei interpretări corecte, la parametrii studiului de clasă, fără a impune o personalitate care să valorizeze disponibilitățile sale artistice. În schimb Gabriel Popa, în *Concertul* de Ceaikovski, și-a etalat pe de-antregul profilul violonistic, lăsîndu-ne să întrevedem între expresie, stil și tehnică o dezarmonizare ce poate fi datorată parțial unui temperament prea emotiv. O linie de echilibru, între expresie și posibilități, ne îngăduie să sperăm că violoncelista Luiza Nancu are certe date pentru o evoluție concertistică. Deocamdată, partitura aleasă, *Concertul* de Schumann, o plasează într-o oarecare inferioritate față de orchestră și public, față de atîtea versiuni celebre existente. Este de așteptat o creștere a gradului de expansivitate, o mai pregnantă angajare solistică, pentru a revela trăsături artistice nevalorificate încă. Foarte aproape de această impresie se situează și prezentarea solistică a flautistei Victoria Stan, o primă reprezentantă a grupului de suflători înscris în program. Este adevărat, abordarea unui concert mozartian (cel în *sol major*) invită la anumite precauțiuni pentru conturarea stilului și cultivarea belcantoului instrumental specific. Victoria Stan este însă atît de prudentă încît rezultatul final pare să fie modestia.

Nu se poate spune același lucru despre alți doi muzicieni-suflători, reprezentanți ai Filarmonicii din Craiova. Atît oboistul Florin Ionoaia cît și clarinetistul Dan Avramovici se remarcă prin însușirile ce definesc o personalitate solistică. În *Concertul în do major* de Mozart Florin Ionoaia etalează o artă a frazării ce nu își are egal decît în justețea construcției expresive și sobrietatea poeticii, slujite de stăpînirea sigură a datelor de tehnică instrumentală. Aceeași siguranță se observă și la Dan Avramovici, cu un plus de tensionare a sonorității, valorificînd la maximum „ofertele" partiturii — *Balada pentru clarinet și orchestră* de Alexandru Pașcanu. Ascultîndu-l ne gîndeam că, actualmente, se poate vorbi de o veritabilă școală românească de clarinet, afirmată de-a lungul mai multor generații ce au urmat lui Aurelian Octavian Popa.

Pentru diversitate, în programul galei au fost prezente și două voci, ambele, din capriciul organizatorilor, aparținînd aceleiași categorii, de mezzo-soprană. Nimic special în cîntul solistei clujene Carmen Oprișan, care prezintă cu oarecare eleganță și rezervă melodiile senzuale ale eroinei operei lui Saint Saëns, *Samson și Dalila*. La polul opus, solista brașoveană Cristina Soreanu șarjează temperamental ariile din opera *Carmen* de Bizet, depășindu-și în alt sens categoria. Atît repertorial, cît și ca opțiune calitativă, nu am regăsit la cele două cîntărețe o altă rațiune decît cea decorativă, în configurația întregii manifestări. Spiritul concertant, ca muzică și stil, ne-ar fi îndreptat spre alte pretenții într-un domeniu în care dispunem de atîtea valori.

Numele lui Ilarion Ionescu Galați este legat de multe victorii artistice românești. Conducînd Filarmonica „Gh. Dima" din Brașov, asumîndu-și împreună cu orchestra o misiune dificilă și obositoare, Ilarion Ionescu Galați s-a arătat același artist de înaltă categorie, iubitor de frumos, exigent și totodată plin de solicitudine față de tinerii pe care i-a condus spre „porțile măiestriei".

Grigore CONSTANTINESCU

CLUJ-NAPOCA

Stagiunea Filarmonicii și a Conservatorului

Concertul dirijat de Cristian Mandeal, vineri 28 februarie, a programat *Cantata Patriei* de Dan Voiculescu, lucrare de o solemnă sobrietate, remarcabilă prin echilibru între compartimentele instrumentale și vocale, care permite reliefarea cu claritate a planurilor sonore, prin armoniile sugestive sau prelucrările polifonice judicios și oportun plasate în context. (Dirijorul corului, Cornel Groza, solist: basul Gheorghe Roșu).

În deschiderea concertului simfonic de vineri 6 martie, sub conducerea lui Jerzy Salvarowsky (R. P. Polonă), prima audiție la Cluj a unei veritabile

opere de sinteză a tehnicii orchestrei contemporane. *Livre pour orchestre* de W. Lutoslawski s-a constituit într-un incontestabil eveniment muzical. Fără a păcătui prin didacticism, datorită densității conținutului și a exprimării lui într-o desăvîrșită formă artistică, lucrarea etalează la nivelul fiecărui compartiment și în ansamblu, complexe procedee tehnice, unele din muzica ultimelor două decenii, devenite clasice, altele de ultimă oră, relevînd resursele expresive ale tuturor parametrilor sonori, atît pe verticală cît și în sens orizontal, în structuri libere (controlate) sau încadrate precis în măsură. În continuare, într-un deplin consens cu dirijorul, Andrei Agoston a redat, cu sensibilitate și rafinament, lirismul cald dar discret al *Concertului nr. 3 în sol major* pentru vioară și orchestră, de W. A. Mozart, cu o elocvență artistică de prim ordin, obținînd un succes triumfal.

Deși același entuziasm în rîndul publicului l-a stîrnit și interpretarea *Simfoniei în re minor* de C. Franck, totuși trebuie spus că dezlănțuirile temperamentale ale lui Salvarowsky au supralicitat uneori intensitatea instrumentelor de alamă în momentele culminațiilor, după cum poate nici vibrația sa lirică nu a fost suficient de bogată în rezonanțele interioare necesare exprimării incomparabilului farmec poetic franckian din partea a doua a acestei capodopere.

Hary Béla a inclus în concertul său de vineri, 13 martie, o piesă mai puțin semnificativă din creația lui M. Chiriac, *Divertismentul pentru orchestră de coarde* (insuficient dezvoltat, durînd mai puțin de zece minute) alături de *O noapte pe muntele pleșuv* de Musorgski și *Pasărea de foc* de Stravinski, ultimele două lucrări fiind interpretate cu acea plasticitate a expresiei proprie dirijorului de operă experimentat, care „vede" în muzică o posibilă acțiune. Olga Bolocan, ca solistă în *Rapsodia pe o temă de Paganini* de Rahmaninov, a evoluat mult prea reținută în concert, față de repetiții, cînd a entuziasmat pe membrii orchestrei, astfel încît auditoriul, deși a apludat-o cu căldură, a rămas desigur cu o imagine mai puțin concludentă asupra realelor sale posibilități.

Un program interesant ne-a oferit și Emil Simon, vineri, 20 martie, atît ca repertoriu, cît și datorită faptului că, publicului i-au fost prezentați de asemenea doi tineri interpreți : Cristian Niculescu, în calitate de solist al *Concertului pentru pian și orchestră* de Liviu Glodeanu și Ildiko Bányai, membră a colectivului simfonic și prima vioară din Cvartetul „Pro Camera" al Filarmonicii clujene, în *Concertul în re major nr. 4* de W. A. Mozart, ambii cu frumoase disponibilități tehnice și muzicale. Primul, un temperament năvalnic cu vădite afinități pentru universul muzicii contemporane, Ildiko Bányai remarcîndu-se printr-o execuție precisă și sensibilă, dar uneori cu anumite scăpări în emisia sonoră, datorită desigur practicii sale în orchestră.

Cu *Preludiu la după amiaza unui faun* și *Marea* de Debussy Emil Simon, dovedind o dată în plus predilecția sa pentru stilul impresionismului francez, a încheiat cu brio concertul simfonic.

Debutînd cu *Uvertura la „Bărbierul din Sevilla"* de Rossini și terminînd cu *Simfonia spaniolă* de Lalo în versiunea exemplară prin acuratețe și exactitate a violonistei Cristina Anghelescu, concertul de sîmbătă, 28 martie, a cuprins în primă audiție la Cluj, *Simfonia a VI-a (a culorilor)* de Pascal Bentoiu, dedicată lui Cristian Mandeal, care a tălmăcit-o cu elocvență, chiar dacă unele detalii au apărut insuficient finisate. Lucrare amplă, „Simfonia..." este structurată în șase părți, purtînd titlul culorilor : I Negru, II Roșu, III Verde, IV Galben, V Albastru, VI Alb, care exprimă caracterul unor stări de spirit predominante, subtil și variat nuanțate ca de pildă : I Sumbru, întunecat, tensionat, II patetic, pasionat, III prospețime tonifiantă, luxurianță polifonică și cromatică a scriiturii, IV cald, luminos (invenție melodică remarcabilă), V senin, aerat (Pinze transparente de flagiolete, țesături melismatice estompate prin surdină), VI liniștit, luminos, final apolinic.

Desigur, sugestivitatea paletei coloristice justifică pe deplin subtitlul lucrării. Cu toate acestea, trebuie să subliniem, pe lîngă rafinamentul armonic, fantezia ritmică sau măiestria scriiturii polifonice și heterofonice, excepționala invenție melodică din părțile a doua, a treia, a patra și a șasea ale simfoniei, care pare menită să deconspire sentimentul ascuns în dosul culorilor, fără a leza însă inefabilul poetic al muzicii.

La Conservator, suita de recitaluri camerale ale cadrelor didactice se înscrie ca o tentativă încununată de succes, de a se afirma și din punct de vedere artistic, prin programe alcătuite cu bun gust și discernămînt. Astfel, i-am aplaudat pe Georgeta Anghel — pian și Petre Baciu violoncel, într-un *Recital Schumann* (luni, 16 martie), pe Graziella Georgia, marți, 17 martie, interpretînd lucrări de Scarlatti, Haydn, Beethoven și Chopin, pe violonistul Octavian Rațiu și pianista Krimhilda Cristescu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" (joi, 19 martie) într-un bine pus la punct (dar poate prea lung) *Recital W. A. Mozart* (cinci sonate), precum și pe violonista Mirela Capătă de la Filarmonica de Stat, acompaniată la pian de Annie Irion Azzola (cadru didactic la Conservator), într-un recital ambițios ca dificultate, care a avut loc luni, 23 martie la Muzeul de artă, cu lucrări de Bach, Ravel, Enescu, Toduță, Prokofiev.

Recitalul susținut miercuri, 18 martie de clarinetistul Ioan Goilă, Grigore Pop — percuție și Alexandru Melac — pian, merită o mențiune aparte datorită interesantului repertoriu de muzică contemporană abordat, care a inclus și patru lucrări camerale românești : C. Ripă — *Nom* pentru clarinet și pian, în prim audiție absolută, „cu aluzii" melodice și armonice romantice (Largo), sau poliritmii și imitații ce degajă o atmosferă destinsă, de divertisment (Allegretto) ; H. P. Türk — *Trei scene pentru clarinet (cl. bass) și percuție* (p. a. a.) p. II—III, de un lirism meditativ predominant, cu momente alternative de agitație prin tensiuni variate dinamic și stări de reverie contemplativă ; F. Donceanu — *Eminesciană* — *Sonată* — *Gloză*, pentru clarinet solo (în primă audiție clujeană), în care discursul melodic se desfășoară într-o dispunere de planuri expresive contrastante, variate melodic, ritmic, timbral sau dinamic, piesă de dimensiuni relativ ample, justificate însă de un conținut bogat în idei muzicale, și C. Țăranu — *Sonata pentru clarinet și percuție* într-o versiune revizuită, mai unitară ca precedenta sub aspectul relațiilor dintre cele trei părți componente (I Libero, rubato, II Libero, improvisando (Cadenza) — III Toccata ostinato). Ultima parte ne-a surprins printr-o candoare și eleganță macedonskiană pe care nu am mai întîlnit-o pînă acum în creația autorului.

Recitalul a mai cuprins *Introduction and Contacts* pentru clarinet (cl. bass) și percuție de I. Petric, cu un caracter liric meditativ, în care elementele de recitativ melodic programează evoluția discursului muzical, și *Kammermusik* pentru clarinet, percuție și pian de H. Röttger, cu structuri ritmico-melodice proprii cînd muzicii de jazz, cînd valsului, într-o împletire de o voită ambiguitate stilistică, care-i conferă o anumită notă spirituală.

Casiu BARBU

Scanned with OKEN Scanner

Cronica discului

Consultarea cataloagelor sau simpla privire a rafturilor magazinelor de specialitate învederează prodigioasa activitate editorială a Casei de discuri „Electrecord". Cantitatea este împlinită și prin calitatea repertorială, a interpretării, a condițiilor tehnice și de prezentare. Iată de ce un comentariu premanent pe marginea producției românești de disc se impune. Trecerea în revistă neputînd fi exhaustivă, recenzentul e obligat să aplice criterii ținînd de gen (prioritate muzicii simfonice, camerale, de operă), de autori (e normal să ne preocupe creația compozitorilor noștri), de interpreți (desigur interesează în primul rînd realizările românești). În această situație, variabilitatea dimensiunilor comentariilor nu poate fi evitată, fără ca acestea să fie înțelese ca trepte de ierarhizare.

•

Enescu violonistul ni se relevă — evident parțial — în discul ELE 02715 (licență Discopaedia, Toronto, Canada). În pagini în genere miniaturale din Händel (nu știm de ce firma noastră se obstinează să-l grafieze cînd în franceză, cînd în engleză, prea rar în germană, cum este corect), Corelli, Pugnani, Beethoven, Kreisler, d'Ambrosio, Wagner, Chausson, întovărășit la pian de S. Schlüssel sau E. C. Harris, Enescu ne farmecă prin sunetul suplu și generos al viorii sale, mînuită cu arta și sensibilitatea care l-au situat în plutonul fruntaș al violoniștilor primei jumătăți a veacului nostru. Înregistrări vechi, cu parfumul de rigoare, bine recondiționate, care ne cufundă în paradisul artei universale căreia noi, prin Enescu, i-am adăugat o floare de unic parfum...

•

În seria „Maeștri ai muzicii românești" reține atenția discul ECE 02825, consacrat creației de lied a lui Mihail Jora, Tudor Ciortea, Dinu Lipatti, Constantin Silvestri, Diamandi Gheciu. De prisos să stăruim asupra importanței acestor autori în afirmarea genului la noi — e de toată lumea cunoscută. Valoarea acestui disc este substanțial sporită de interpretarea realmente inegalabilă și de referință, asigurată de Lisette Georgescu, Elisabeta Neculce-Carțiș, Valentin Teodorian, cu susținerea părții de pian de către Lisette Georgescu, Mihail Jora, Tudor Ciortea. În tălmăcirea lor aceste perle camerale mustesc de sensuri, poezia și muzica apărînd complementare, reflectînd un univers uman și filosofic dens și definitoriu pentru creația românească modernă. Fața discului reproduce un tablou adecvat, semnat (se vede și fără lupă) de S. Mützner ; ar fi bine dacă la caseta tehnică am afla indicații despre titlu, locul unde se află tabloul etc. Acest disc, de o forță expresivă rar întîlnită, nu trebuie să lipsească din colecția iubitorilor de muzică mare (în pofida dimensiunilor mici), cîntată fără seamăn, într-adevăr antologic.

•

În seria „Muzica românească contemporană", semnalăm discul dedicat lui Theodor Grigoriu, cuprinzînd *Concertul pentru două orchestre de cameră și oboi*, *Melodie infinită* și *Tristia* (in memoriam Ionel Perlea). Sînt lucrări mai vechi — din 1957, 1969 și 1971 — dar care nu sînt — să ni se admită calamburul — învechite. Ele se integrează în stilul acestui pilduitor compozitor care înglobează elementele expresiei modale românești în limbajul tipic vremii (sau, mai degrabă, invers), demonstrînd compatibilitatea și meritele muzicii românești în dialog cu o concepție contemporană în care speculațiile sînt superflue, fiind subsumate expresiei, vibrante și individualizate.

•

Seria „Interpreți ai scenei lirice românești", ipotetic — dar și real — vastă, continuă cu discul de arii din opere consacrat mezzosopranei Michaela Botez. Sînt înregistrări preluate de la Radio, din care desprindem, firește parțial, o contribuție de excepție la viața lirico-dramatică românească. Cîntăreața are merite pe care posteritatea le păstrează (firește, parțial) pe acest disc, merite subliniate de o școală remarcabilă (a fi învățat cu Petre Ștefănescu-Goangă e mai mult decît a învăța), de distincții internaționale (Vercelli, 1957 ; Moscova, 1957), de o evoluție puternic reliefată pe prima scenă lirică românească, în roluri variate, din care, „in nuce", avem un eșantion pe discul ECE 02835. Discul acesta se constituie în încă o filă din imensul tom al valorilor interpretative românești.

•

În aceeași serie, discul ST-ECE 02899 se dovedește insuficient față de dimensiunile reale ale contribuției sopranei Arta Florescu la afirmarea artei lirice (dar și de lied și de concert) românești. Acum constatăm dimensiunea operistică a marei noastre cîntărețe. Nu comentariile sînt importante, cît învățămintele desprinse din interpretarea care devine model — model nu prin voce (inimitabilă și irepetabilă), ci prin însuflețire, tehnicitate și artă. Arta Florescu este — iertată ne fie mecanica identificare — un etalon de sensibilitate, știință și cultură al artei cîntului (de operă, lied, oratoriu și altele cîte sînt). A menționa că discul respectiv conține pagini din creația lui Puccini, Charpentier, Ponchielli, Wagner și Verdi este o ultimă precizare care face și mai atracțioasă audierea discului.

Petre CODREANU

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, „HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI" — VOL. VII

Cel de-al VII-lea volum al *Hronicului muzicii românești* (Ed muz. 1986) vine să adauge, la distanță de 2 ani față de apariția volumului anterior, o nouă cărămidă, de fundamentală valoare, la temelia impresionantului edificiu muzicologic proiectat de Octavian Lazăr Cosma — ce se dovedește același maestru al frescei monumentale, zugrăvite din contururi ferme și deconcertante minuții, un virtuoz al eleganței deductive, un polemist născut într-o sobrietate și echilibru. Dar iată că destinul clasic al acestui prestigios teoretician care este Octavian Lazăr Cosma se risipește ades în generoase volute baroce, pandante mai degrabă ale gîndirii larg cuprinzătoare decît ale stilului de strîngentă claritate. De oriunde ai privi de pe promontoriile istoriei sale recucerite, același orizont larg te învăluie în cercuri concentrice, accentuînd subtila relație dintre periferie și centru cu o vocație a analizei fenomenologice ce reprezintă, desigur, unul dintre elementele de forță ale acestui demers, deopotrivă istoriografic, estetic, analitic.

Volumele V, VI și VII reprezintă trei asemenea cercuri concentrice ale unui crîmpei de istorie (perioada 1898—1920) — considerat în mod just de către autor ca monument declanșator de profunde mutații în muzica sec. XX —, parcurse dinspre zona unei magme pulsatile, gestînd îndelung forme de manifestare autohtonă (vol. V ce tratează „Viața muzicală"), spre cea eterată a produsului final de concepție (vol. VII „Creația muzicală"), nu înainte de a trece prin purgatoriul ideilor mai mult sau mai puțin centrate pe o direcție fermă (vol. VI „Gîndirea muzicală").

Din piscul unei asemenea triade „dantești", sau, poate, prin răsturnarea piramidei, din straturile cele mai afunde și neforate încă ale creației muzicale românești, cel de-al VII-lea volum al Hronicului marchează, într-un mod singular pînă acum, „Saltul ce înscrie școala muzicală națională românească, instituită deja prin osîrdia precursorilor, pe orbita universalității" (pag. 5). Avertizînd din debut asupra acțiunii focalizatoare pe marcanta personalitate a muzicianului George Enescu, autorul își propune (ca în cazul volumelor anterioare) smulgerea unor ultime semnificații (chiar și acolo unde faptele par mai puțin semnificative) pe parcursul celor 8 capitole ce reprezintă o formulare distinctă a problematicii și totodată o puternică filiație interioară. Stabilind o atotcuprinzătoare punte de legătură cu dezbaterile volumelor V și VI (un fel de magistrală prin anvergura privirii istorice, sociale, culturale), primul capitol, sugestiv intitulat „Coordonatele fenomenului componistic", cuprinde în cele 136 de pagini un întreg univers de aspirații, lupte acerbe cu vitregiile timpului, sau, nu mai puțin importante, pe acelea din forul interior al creatorilor. O primă privire asupra acestei perioade de salt calitativ (1898—1920) vizează, după cum era de așteptat, o analiză obiectivă (obiectivitatea fiind doar una dintre multiplele performanțe ale „Hronicului") a stadiului școlii de compoziție de la începutul acestei perioade (prin prisma meritelor — „unitatea de conștiință a creatorilor" —, și limitelor sale —" desincronizarea de nivelul creației universale"), precum și fenomenul interferării generațiilor (în care perspectiva stilistică se îmbină cu aceea temporizatoare). De asemeni, o foarte amplă tratare cunoaște și problematica următoarelor 3 subcapitole (3, 4, și 5), centrată pe condițiile (vitrege de epocă) de afirmare în profesia de compozitor.

Pornind de la „Premisele măiestriei componistice" (subcapitolul 3), marcînd momentul înființării clasei de „compoziție, teoria instrumentelor și orchestrație" de la Conservatorul bucureștean, octombrie 1905, și atingînd cîteva aspecte esențiale legate de „avatarurile profesiunii de compozitor" (subcapitolul 4 axat pe ideea imposibilității de a se asigura prin compoziție, la acea epocă, o bază pentru asigurarea existenței), linia evolutivă a cercetării aspiranților la compoziție de la cumpăna veacurilor XIX și XX se încheie (cel puțin la modul declarat !) prin abordarea, frontală, a problemei trambulinelor de lansare a compozitorilor noștri.

După prezentarea unei bogate liste de concursuri naționale și internaționale marcate de participarea românilor, poziția centrală în cadrul subcapitolului 5 o va ocupa Premiul de compoziție „George Enescu" considerat ca „moment crucial, de excepțională însemnătate pentru ridicarea calitativă a componisticii din țara noastră" (pag. 39). Deosebit de utilă ne apare urmărirea traseului de punere în practică a acestui ambițios proiect național, de la lansarea ideii (1911) pînă la desfășurarea propriu-zisă a Concursului (1913). Sînt redate de asemeni : fazele de acumulare ale fondului de premii (vezi turneul din februarie-martie 1912 al entuziastului Enescu) ; cristalizarea concepției enesciene asupra Concursului (exprimabilă, lapidar, prin încurajarea celor ce scriu „muzică pură", respectiv „simfonii, cvartete, sonate și tot ce comportă muzica polifonică") ; desfășurarea, minuțios descrisă, a edițiilor din 1913, 1915, 1916 și 1919, cu toate concluziile firești ce derivă de aici, din punct de vedere al genurilor, nici o simfonie remarcată ! În schimb, poeme, sonate, rapsodii, sonate cvartete — din belșug !

Un alt moment, considerat crucial în delimitarea perioadei 1898—1920 îl reprezintă crearea Societății compozitorilor români.

În subcapitolul 7 al volumului sînt amintite deziderate, apeluri la unificare, alte acțiuni convergente pe plan național, accentul căzînd, desigur, pe ședința de constituire, de la 2 noiembrie 1920 din biroul directorului Conservatorului bucureștean, la convocarea lui Ion N. Otescu și Constantin Brăiloiu și beneficiind de consimțămîntul telegrafic al viitorului președinte (de drept — G. Enescu). Enumerarea participanților, detaliile privind desfășurarea lucrărilor adunării, prezentarea modului de funcționare, organizare, nu au alt rol decît evidențierea conștiinței deosebit de avansate a creatorilor români, copleșiți de imensa responsabilitate a emancipării școlii naționale de compoziție.

Și pentru că problema racordării la nivelul creației mondiale se punea cu acuitate la timpul respectiv, Octavian Lazăr Cosma îi dedică o amplă tratare în cadrul subcapitolului 8, intitulat „Poziția compozitorilor români față de curentele moderne". Este o poziție activă, subtil nuanțată (de către autor), amplu recuperatoare, în centrul căreia se situează „captator-generatorul de influențe stilistice", „creatorul de avangardă", „stegarul", „modelul" etc. — George Enescu. Ceea ce interesează, desigur, în zona unei atari problematici, este captarea zonelor de interferență stilistică, care, asemeni „valurilor mării", cern strălucitoarea substanță a străfundurilor — această ultimă afinitate electivă grăind, în mod decisiv, despre influența muzicii franceze (după o anevoioasă

Scanned with OKEN Scanner

decantare a influențelor altor școli naționale de compoziție ce antrenează o multitudine de atitudini individuale, vizîndu-se, mai ales, punctul lor de convergență). Dar cum o angrenare la vehicolul vitezei mondiale (de emancipare) nu se putea înfăptui, calitativ, decît prin adîncirea datelor naționale, iată că autorul afectează nu mai puțin de cinci subcapitole ideii de specific național. Se regăsesc aici, într-o amplă subliniere : aspectul aspirațiilor spre o muzică românească de esență națională, vizînd contribuția unor militanți precum D. G. Kiriac, G. Musicescu, I. Vidu, G. Dima, T. Brediceanu, T. Popovici — al cărui „Principiu național în muzică" este considerat în mod just de autor drept „cea mai completă, mai clar orientată și mai profundă abordare a problemelor estetice ale muzicii din acea perioadă" (pag. 93) ; aspectul atitudinii compozitorilor față de cîntecul popular ; o amplă analiză, în linii teoretice și practice, a concepțiilor asupra modalismului precum și a modalităților privind tratarea melodicii populare în muzica savantă. Nu mai puțin salutară în completarea „Coordonatelor fenomenului componistic" ne apare abordarea unei noi zone, aflate sub unghiul de incidență al muzicii cu literatura. Curentele — semănătorism, simbolism (impresionism) sînt analizate deci într-o dublă perspectivă, ceea ce atestă erudiția, dar și acel *esprit de finesse* (vezi incursiunile asemănătoare din vol. VI al „Hronicului", concludent în cazul dezvoltării problemei audiției colorate — spre exemplu).

Iar ca o demonstrație a faptului că autorului nu îi lipsește nici *l'esprit de géometrie* — ultimele două subcapitole, 15 și 16, se constituie ca o perfectă punere în pagină, cadențială (după atîtea, insistente foraje, în roca dură a substanței etnice), luminoase unghiuri de deschidere prin care prestigiul muzicii românești (amplă privire pe genuri, de asemeni amplu tablou expansional al artei noastre componistice și interpretative în Franța și în lume) devansează cu mult fragilitatea unei dispuneri „tectonice" interioare.

De ce fragilitate ? Pentru că ritmul accelerat de evoluție evidențiat de dinamica genurilor (vezi subcapitolul 16) într-o perioadă lungă de numai două decenii nu putea conduce la așezarea solidă în straturi. Subînțelegem, deci, că adîncirea — de către autor — a strategiei deductive (metodă folosită și în defrișarea zonelor de coordonare din primul capitol), cu tot efortul de a distinge și sublinia momentele de echilibru aflate în complexa și fulminanta dezvoltare a genurilor cultivate de compozitorii perioadei, a fost o acțiune extrem de dificilă, solicitînd nu numai un imens efort documentar și analitic, dar și o intuiție nu mai puțin remarcabilă.

Deschiderea spre bogatul evantai al genurilor semnificative pentru perioada 1898—1920 se face astfel, într-o ordine de prioritate ce decurge din însăși potențele sale revigoratoare asupra creației naționale, sub semnul *muzicii vocale*.

După un preambul atotcuprinzător (axat pe subliniera genurilor vocale cultivate preferențial în epocă, pe aspectele de stil, problematică, rol determinativ în dezvoltarea altor genuri — ex. genul simfonic, instrumental etc.), autorul trece mai întîi la analizarea *creațiilor corale laice* (în cadrul căreia distinge ca genuri ce se impun : cîntecul patriotic ; cîntecul școlăresc sau miniatura corală ; prelucrarea folclorică ; madrigalul). Urmînd amintitul traseu, de la general la particular, aventura analitică va începe prin proiectarea virtuților *cîntecului patriotic* (pe parcursul unui amplu capitol intitulat cam echivoc „Creația corală" și în care vom întîlni pe socluri impozante : *Cînturile* unui Gavril Musicescu ; plăsmuirile originale ale lui D. G. Kiriac, Ionel Brătianu, Al. Castaldi, I. C. Danielescu și ale altor creatori mai puțin reprezentativi). Concepția profilată din planuri de adîncime, din lumini și umbre ce conduc spre o configurație extrem de complicată a relațiilor specifice (creator-creator, creator-operă, operă-operă), supraliciteză adeseori aparent-nesemnificativul din care autorul extrage, asemeni unui prestidigitator, cu eleganță și la momentul oportun, concluzia. Nu putem trece nepăsători pe lîngă efortul de a arunca noi lumini acolo unde alții preferă comoda semiobscuritate — cazul tratării minuțioase a celor cîtorva partituri corale realizate de George Enescu la începutul carierei sale componistice (pag. 160—163). În aceeași ordine de idei se impune analiza *miniaturii corale*, pe parcursul a cîtorva pagini foarte dense în informații, vizînd mai ales aspectul funcțional — „creație corală destinată școlarilor" —, promovată în contextul unei ample campanii pentru acreditarea educației muzicale în școală.

În plin ecleraj se află și *prelucrările de melodii populare* (cărora li se dedică un capitol special) în virtutea aprecierii lor, de către autor, drept simptomatice pentru mișcarea componistică corală a perioadei 1898—1920. După o analiză a fenomenului ce-i vizează atît amploarea cerută de mișcarea societăților și reuniunilor corale cît și configurația tematică și stilistică nuanțată printr-o complexă relație cu folclorul, autorul procedează (ca și în cazul *cîntecului patriotic și al miniaturii*) la trecerea în revistă a reperelor creatoare în profilarea genului.

Aceeași strategie și în cazul *madrigalului*, completată din loc în loc cu sublinieri analitice. Cam atît — și desigur suficient pînă la saturație —,despre ramura laică a muzicii corale, cea de-a doua ramură — cea sacră—, făcînd obiectul unui nou și impozant capitol cu veleități sintetice și analitice, mult accentuate în virtutea caracterului mult mai elaborat al acestui tip de creație. Pe lîngă inerentele generalități (prezentarea unor atitudini novatoare, a unei sinteze a orientărilor axate pe triada : a) creație de linie armonică rusească ; b) creație corală neutră, omofonă-polifonică, de factură universală ; c) creație națională de esență orientală, precum și a unui fenomen de dispersie stilistică ce a condus la ideea specificului pe zone) abordarea informației se face dinspre esențial spre secundar și conform unui subtil plan de opoziții ideatice.

Astfel, ca fervent susținător al primei orientări (de linie rusească), Gavriil Musicescu și creația sa (suferind o amplă „disecție" teoretică și stilistică) este opus unui D. G. Kiriac și Al. Podoleanu (principali promotori ai stilului psaltic — vezi în acest sens creația exemplară a lui D. G. Kiriac, *Liturghia psaltică*), dar și unui Ed. Wachmann (adept, cam insipid, al muzicii cultice de factură universală). O poziție specială ocupă creația lui Ion Vidu (îmbinînd sursa folclorică cu cea bisericească veche) ce a deschis o cale acreditată azi doar (parțial) în Banat.

Fructuosul schimb de idei al epocii, declanșator, nu de puține ori, de înverșunate polemici (cazul Podoleanu-Wachmann, sau D. G. Kiriac — I. Popescu-Pasărea și T. Oprescu) de filiații stilistice (ex. linia Musicescu — T. Teodorescu, linia Vidu — T. Popovici, linia Dima — A. Bena, linia D. G. Kiriac — Gh. Cucu etc.), este reliefat cu o neobosită sete de adevăr (slujit, uneori și cu amendamentele ironiei — cazul lui Al. Filoreanu, pag. 301) și cu o deosebită dragoste pentru detaliul concludent.

Nu mai puțin incitant este și capitolul afectat *Cîntecului*, în care demersul analitic, declanșat cu sporit aplomb în capitolul anterior, își găsește un cadru ideal de desfășurare. Ca și pînă aici, autorul își propune realizarea unui amplu tablou al genului, conceput din mai multe planuri de adîncime pliate pe prezentarea personalităților și creațiilor lor reprezentative, ce-și vor evidenția dimensiunea, explozivă pentru această perioadă. Avertizînd din debut (după punctarea cîtorva aspecte generale legate de dinamica genului : larga aderență a diverselor generații componistice ; speciile cultivate și tendințele stilistice în cadrul acestora ; sfera poetică abordată cu predilecție etc.) că nașterea liedului nu începe cu M. Jora (un punct de vedere nonconformist, ca dealtfel întreaga optică, chiar dacă nedemonstrativă, a autorului *Hronicului*), Octavian Lazăr Cosma urmează filoanele

Scanned with OKEN Scanner

mai adînci ale *cîntecului* (de factură cultă, desigur), într-o ordine cronologică (în care eventualele abateri se conformează unor raţiuni de ordin stilistic) ce-şi stabileşte ca prim reper creaţia lui G. Dima. Viziunea amplă, evolutivă asupra creaţiei lui G. Dima considerată a „valorifica axele tradiţiei muzicale naţionale în ipostazele cele mai inedite" (pag. 313), va fi aplicată şi altor creaţii reprezentative (cum sînt cele ale lui Ed. Caudella — „cel mai prodigios autor de balade", pag 326), T. Brediceanu — autorul „monumentului liric" (pag. 367), marcat de cele 10 caiete de *Doine şi Cîntece populare româneşti*", Al. Castaldi, Al. Alessandrescu, C-tin Brăiloiu, D. Cuclin, şi, în primul rînd, creaţiei enesciene ce prilejuieşte autorului o convingătoare şi deosebit de argumentată pledoarie. Argumentele sînt în primul rînd cele ale analizei, deosebit de scrupuloase, a nu mai puţin de 36 din tre cele 45 de „melodii enesciene" cunoscute (ce aparţin, în întregime, primei perioade creatoare), dintre care cele *Şapte cîntece* pe versurile poetului renascentist Clément Marot, op. 15 — reprezentative atît pentru Enescu cît şi pentru universul liricii camerale româneşti şi cele *Trei poeme* op. 19 pe versurile simbolistului Fernand Gregh — nu mai puţin importante, în schimb insuficient reliefate de cercetările anterioare,ocupă o poziţie privilegiată. Aceleaşi regrete vis-à-vis de creaţii pe nedrept ignorate pînă în contemporaneitate şi dublate de la fel de serioase argumentări sînt manifeste şi în cadrul altor demersuri analitice — cazul celor *Şapte doine din război* de D. Cuclin pe versuri de D. Cuclin, al celor *Trei poeme arabe* pentru voce, pian, vioară şi violoncel pe versuri de François Toussaint de C-tin Brăiloiu, al baladei-poem *Mihnea şi Baba* — „capodoperă a modernismului muzical românesc de la începutul sec. XX" (pag. 347) de Ion Scărlătescu etc. Pe de altă parte, regretele noastre vizează analiza incompletă a creaţiei lui M. Jora, surprinsă doar prin prisma celor *cinci lieduri* op. 1 (de debut) apreciate chiar de către autorul *Hronicului* a nu fi cele mai reprezentative. Lacuna pare însă anulată sub avalanşa informativă (ce antrenează, în două valuri succesive, numeroşi exponenţi ai epigonismului, ale căror creaţii dobîndesc o pură valoare documentară) în care se strecoară, spre satisfacţia noastră, şi noutăţi de ordin istoriografic — descoperirea cîntecului *Idylle* de George Enacovici, în publicaţia „Magasine ilustré" a ziarului „L'indépendance Roumaine" din nov. 1915.

De acelaşi tratament privilegiat (tenacitate în smulgerea informaţiei istorice) se bucură şi ultimul capitol al „Hronicului", afectat *genului vocal-simfonic*, chiar dacă autorul, în modestia sa, avertizează asupra unei posibile compromiteri a obiectivităţii datorată tocmai sărăciei materialului documentar existent — „o privire obiectivă şi completă asupra creaţiei vocal-simfonice pare utopică, deoarece multe dintre cele aproximativ 50 de opusuri se găsesec în fonduri inaccesibile, neidentificate deocamdată, sau pur şi simplu, sînt pierdute" (pag. 478). Oferind încă o dată un punct de reflecţie şi cercetare altor muzicieni captivaţi de nobila muncă de reconstituire a istoriei muzicii româneşti(atît cît va mai fi posibil după finalizarea „marii cărţi a muzicii româneşti" care este, în însăşi viziunea autorului, *Hronicul)*, Octavian Lazăr Cosma nu se lasă intimidat de bogăţia necunoscutelor, atacînd tranşant pulpa fructului muzical acolo unde el i se oferă, sau reconstituind din crîmpeie şi cioburi de oglindă (fragmente de lucrări, referinţe publicistice ale timpului) o imagine care se doreşte, totuşi, cît mai aproape de adevărul istoric. Şi astfel, handicapul ne apare voalat prin urmărirea, metodică, a aceluiaşi traseu analitic, nu înainte de a lumina, din multiple unghiuri de reflexie, profilul şi dinamica genului (ritmul mai lent dar constant al evoluţiei, decantarea, pe generaţii, a interesului faţă de acest gen — manifest în special la înaintaşi —, condiţiile obiective de dezvoltare, încadrarea stilistică, evidenţierea formelor predilect-abordate).

Sînt prezenţi, în poziţia de leaderi ai genului, compozitorii Iacob Mureşianu — a cărui contribuţie conturată printr-o complexă analiză a cinci creaţii reprezentative (baladele : *Năluca*, „una dintre cele mai interesante datorită caracterului românesc al muzicii" (pag. 489) ; *Muieruşca din Braşov* ; *Şoimul şi floarea fagului* ; *Constantin Brâncoveanu* şi *Erculean)* este apreciată prin prisma unei „imense forţe de autodepăşire a stadiului în care se află componistica şi arta interpretativă românească" — pag. 497 — şi George Dima, surprins din unghiul a două creaţii „pe nedrept uitate" : *Cantata op. 8* şi *Salvum fac regem*, ce-l definesc ca pe unul „dintre cei mai impunători maeştri ai artei contrapunctice pe care i-a avut muzica românească: (pag. 501). Şi pentru că sublinierea valenţelor estetice aflate sub incidenţa pledoariei autorului reprezintă unul dintre scopurile făţişe ale acestui demers, apar reproiectate, din colţurile umbrite ale istoriei, creaţii precum : balada *Banul Mărăcine* de G. Stephănescu, legenda *Moartea lui Mihai Eroul* de *I.* Vidu, capodopera-unicat *Strigoii* — creaţie enesciană inspirată de poemul lui Mihai Eminescu.

Cu prilejul analizei acestui reper de primă importanţă în creaţia vocal-simfonică românească — *Strigoii* de G. Enescu —, autorul *Hronicului* se adresează de această dată compozitorilor, chemaţi să contribuie printr-o variantă orchestrală cît mai apropiată de intenţiile stilistice enesciene (din perioada elaborării *Simfoniei a III-a* şi a *Cvartetului de coarde în mi b major)* la desăvîrşirea acestui opus, a cărui migăloasă reconstituire în versiunea pentru soliști, cor şi pian, se datorează, deja, compozitorului Cornel Ţăranu.

Iată-ne, aşadar, ajunşi la sfîrşitul periplului nostru prin „marea carte a muzicii româneşti" care este *Hronicul* lui Octavian Lazăr Cosma, ce s-a dovedit, ca şi pentru autor (vezi Cuvîntul introductiv la volumele perioadei 1898—1920, din volumul V), o întreprindere deloc comodă, extenuantă chiar prin densitatea informaţiei, minuţia analizei, concepţia multiplană şi încifrată de mereu noi investiri leitmotivice — conform unei voite „dramaturgii muzicologice" ce angajează pe ampla suprafaţă a celor aproximativ 2 000 de pagini dedicate perioadei 1898—1920 mereu noi potenţări semnificative.

Şi pentru că vorbeam de comoditate, nu le va fi deloc uşor continuatorilor, „retuşierilor" perioadei istorice tratate de volumele V, VI şi VII ale *Hronicului* să descopere „paiul din ochiul teoreticianului," fără îndoială unul dintre cei mai prestigioşi pe care-i are cultura naţională contemporană. Căci de la Călinescu încoace, nu ştim prea mulţi să se fi angajat într-o operă de asemenea proporţii şi adîncimi.

Ileana URSU

Mircea M. Ştefănescu, „La porţile muzicii"

În peisajul muzicologic actual, manifestînd nenumărate ramificaţii în sensul tematicii luate în considerare, al modalităţilor de cercetare şi respectiv de oferire a materialului spre cititor, al limbajului cu care autorii îşi exprimă aserţiunile pe marginea faptului artistic — adesea un limbaj de specialitate —, cartea lui Mircea M. Ştefănescu ocupă un loc aparte.

În cele ceva mai mult de două sute de pagini, autorul se adresează cu precădere melomanilor, acelor iubitori ai muzicii interesaţi în a-i pătrunde tainele care nu posedă un bagaj suficient de cunoştinţe în

Scanned with OKEN Scanner

materie, însă, totuşi, doresc ca atunci cînd ascultă un concert, o bandă de magnetofon sau pur şi simplu o emisiune muzicală (necomentată), pe postul de radio, să fie în oarecare măsură introduşi în problematica lumii artei sonore.

Lucrarea nu se doreşte un manual, nu încearcă să epuizeze (nici n-ar fi posibil, într-un spaţiu atît de restrîns) problemele, ci se constituie ca o sumă de „deschideri", de „porţi", ferecate pentru cei mai mulţi dintre cei cărora le este adresată, dar ale căror zăvoare Mircea M. Ştefănescu îşi propune să le sfărîme, prin intermediul cîtorva direcţii pe care porneşte în investigaţia sa.

În acest sens, propune un periplu în istoricul muzicii universale şi româneşti — pe parcursul a şase capitole — privindu-l din cîteva perspective esenţiale, cu fapte, date, momente determinante ale unei evoluţii sau alteia, cu titani — sintetizatori ai trăsăturilor unor epoci şi deschizători ai altora, cu genuri şi forme muzicale, cu capodopere, cu viaţă muzicală şi tot ceea ce presupune ea, cu învăţămînt şi instituţii de practicare a muzicii. Totul în sprijinul aducerii unui răspuns cît mai complet (nu exhaustiv) la întrebarea pe care orice tînăr ajuns la 17—18 ani şi la prima sa fază de înţelepciune, în care îşi caută pentru întîia dată un prieten — poate cel mai fidel — în artă, şi-o pune : „Ce este muzica ?" (vezi pp. 42, 43).

Cele şase capitole sînt gîndite ca într-o formă „rotundă", potrivit titlurilor celor extreme — *Captarea prezentului muzical* (1) şi respectiv (2) —, nu şi conţinutului, diferit prin cîmpul în care autorul operează cercetarea. În primul, porneşte prin a-şi plimba cititorul la izvoarele muzicii, arătînd cum s-a constituit ea ca necesitate a vieţii sociale în toate epocile, necesitate ce cu greu putea fi împlinită pînă în secolul nostru, mijloacele moderne de imortalizare a faptului sonor pe bandă magnetică sau cele de transmisie audio-video schimbînd radical cursul lucrurilor.

Itinerar în timpul muzical este titlul pus următoarelor două capitole, oferind sfere declarat diferite de investigare : *semnificaţii şi deveniri*, în care melomanul află cîteva puncte de reper în istoria muzicii europene, cu particularităţile zonelor vestică şi estică, remarcînd rolul de străjeri pe care românii au fost nevoiţi să-l joace pe scena istoriei : "...Să mai arătăm şi aici, că protecţia civilizaţiei europene în faţa pericolului turc s-a împlinit de veacuri aici, la Dunăre şi la Carpaţi, şi că afirmarea noastră lentă în privinţa muzicii culte se datorează acestei misiuni cu care ne-a investit istoria, misiune care s-a dovedit a fi întotdeauna mai importantă, de la 1386, de la Mircea cel Mare, pînă la 1877, cînd, ne amintim, am dat la Plevna lovitura de graţie colosului feudal intrat în legendă..." (p. 23) ; *structuri, genuri şi forme ale creaţiei sonore* (în text ; la „Cuprins" apare alt subtitlu (!) : *specificităţi, genuri şi forme ale creaţiei sonore)* operează într-o vastă literatură muzicală în care caracteristicile limbajului muzical, întrepătrunse sînt desfăcute în elemente primare şi oferite spre cunoaştere cititorului, într-o manieră literară foarte accesibilă. Ne întîlnim aici cu noţiuni de teoria muzicii (sunet, ritm, intervalică, timbruri, gamă, etc.), de stil componistic (polifonic, armonic, omofon), de analiză a formelor (lied, rondo, passacaglia, temă cu variaţiuni, fugă, sonată) şi consideraţii asupra genurilor, tot astfel cum întîlnim referiri la forma de prezentare a muzicii în tipuri de concerte sau spectacole.

Reflexul capodoperei propune o discuţie în jurul funcţiei operei muzicale în diferitele epoci creatoare, viaţa socială, disociind muzica, în ansamblul ei, în cea „de gest" aparţinînd tuturor compozitorilor de pînă la Mozart, cu el începînd epoca muzicii „de concept", în care influenţa literaturii şi a scrierilor filosofice se relevă ca foarte pregnantă, şi într-una ce „...se caracterizează prin sensuri de totală vizualizare cinematică a imaginii sonore, realitate ce descinde direct din influenţa exercitată de cinematograf şi televiziune, fructe ale revoluţiei tehnice şi ştiinţifice de acum, din acest sfîrşit de secol XX..." (p. 157).

Lumi de sunet şi civilizaţie românească descrie pe scurt devenirea artei sunetelor la noi, insistînd asupra marilor personalităţi creatoare, cu Enescu în vîrful piramidei, dar aducînd în sfera de interes a cititorului (meloman) şi pe acei compozitori valoroşi ce încă trăiesc, apţi a dărui repertoriului românesc lucrări însemnate, spre a ridica neîncetat muzica noastră pe cele mai înalte culmi ale măiestriei artistice.

Ultimul capitol — *Captarea prezentului muzical (2)* — reprezintă nu atît o sumă de concluzii la cele prezentate în paginile anterioare, cît o suită de consideraţii asupra factorului psihologic ce determină receptarea mesajului operei muzicale, în fond, finalitatea oricărui gest artistic, operînd judecăţi estetice, aserţiuni sociologice în definirea raportului creaţie muzicală-ascultător. Şi aici, ca şi pe parcursul întregului volum, Mircea M. Ştefănescu îşi expune ideile într-un limbaj literar frumos pigmentat, într-o cromatică lexicală diversă, cu fraza bine condusă, atrăgînd cititorul, stimulîndu-i curiozitatea, purtîndu-l cu eleganţă în imperiul muzicii. Iar prin aceasta, melomanul ar putea găsi la lectura cărţii răspunsuri la multe din necunoscutele ecuaţiilor sonore, explicate „pe-nţelesul tuturor", fără a cădea, însă, într-un descriptivism steril, în diletantism. Important ni se pare, totodată, faptul că într-un volum de mici dimensiuni este cuprinsă o mare cantitate de informaţii, ceea ce ne face să credem că este una din acele lucrări ce ar trebui recomandate elevilor de liceu ca lectură suplimentară, menită a le deschide o dată în plus orizontul cultural, a-i chema spre marea muzică, ce le-ar oferi nebănuite (de către ei) satisfacţii spirituale.

Veronica BERBESCU ZBARCEA

Octav Enigărescu „Dincolo de scenă"

În anul 1986, Editura Muzicală a oferit publicului, iubitor al genului de operă, două volume de mare interes, semnate de personalităţi de marcă ale primei scene lirice româneşti : *Polifoniile unei vieţi* de Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava şi *Patima muzicii* de David Ohanesian şi Iosif Sava, rezultate şi ale unor mult îndrăgite şi gustate emisiuni T.V. realizate de neobositul Iosif Sava, susţinător şi propagator al muzicii, al marilor valori creatoare pe tărîm componistic şi interpretativ.

Iată că, la început de an 1987, Editura Muzicală a lansat în librării un nou volum — *Dincolo de scenă*, semnat tot de un reprezentant de marcă al liricii româneşti, Octav Enigărescu.

După ce, vreme de 40 de ani, baritonul Octav Enigărescu a comunicat cu semenii săi doar prin intermediul cîntecului fie că se afla pe scena unui teatru de operă, fie pe un podium de concert, de această dată — aşa cum singur declară în „Destăinuire anticipată", care nu este o prefaţă, ci o confesiune de credinţă faţă de arta pe care a slujit-o cu devoţiune şi spirit de sacrificiu — „a cutezat" să ia condeiul („un act de curaj") şi să scrie, mînat doar de dorinţa de a dezvălui cititorului aspecte ale unei vieţi de artist văzută cu ochii omului de pe stradă. Este un gen de confesiune mai aparte decît cele cu care am fost obişnuiţi pînă nu de mult, apărute sub semnătura lui George Niculescu-Basu sau Jean Bobescu, Dinu Bădescu, Emil Marinescu etc.

Cîntăreţ de operă cu un bogat palmares pe plan naţional şi internaţional — a interpretat roluri din marele repertoriu universal şi autohton al genului, pe scene europene cu vechi tradiţii, de la Rigoletto la Germont, de la Macbeth la Trubadurul, Scarpia şi Nabucco, de la Tonio la Gianni Schicchi şi Falstaff, de la Igor la Ştefan din *Apus de Soare* etc., alături

Scanned with OKEN Scanner

de corifei ca Giuseppe Di Stefano, Mario del Monaco, Irina Arhipova, Grace Bumbry, Virginia Zehani, Vladislav Piavko, David Ohanesian și mulți alții, sub baghete ca acelea ale lui André Cluytens, Carlo Franci, Glauco Curiel, Napoleonne Annovazzi, pentru a nu-i menționa decît pe aceștia — Octav Enigărescu, dublat de vocea generoasă și de vasta experiență scenică, dezbrăcat de orice subiectivism și prejudecăți, se destăinuie în cartea sa nu povestind întîmplări hazlii petrecute în lumea teatrului de operă, ci scoțînd în evidență, cu pasiunea ce îl caracterizează, aspecte definitorii marilor interpreți, alături de marea bătălie — tradusă prin muncă și numai muncă — pe care a purtat-o pentru a se impune în viața artistică și, mai ales, pentru a se putea ridica și menține la cotele cele mai înalte ale profesiunii sale.

Cronică a vremii, volumul *Dincolo de scenă* surprinde plăcut cititorul chiar de la început, de la primele rînduri ale succintei introduceri.

Într-adevăr, cu sinceritatea și cu înțelegerea celui care își iubește profesia, Octav Enigărescu încearcă, și reușește cu prisosință, să surprindă cu ochiul omului din afară tot ceea ce, în fapt, reprezintă viața și activitatea de zi cu zi a artistului de operă. Nu știu dacă, în trecut, Octav Enigărescu a mai abordat acest mod de comunicare cu publicul sălilor de operă, dar trebuie să recunosc, fără rezervă, că aici, în paginile acestui volum, își dezvăluie o nouă valență a capacității sale artistice, aceea de priceput mînuitor al condeiului, chiar dacă se consideră un „cutezător" pe acest tărîm.

Permanent izvor de învățăminte pentru cei ce păsesc sau vor păși pe scenele teatrelor noastre lirice, fiecare din cele 13 capitole reprezintă o latură a îndelungatei și prodigioasei sale activități artistice — dezvăluind adevărate taine privind tehnica vocală și scenică, pe care doar marii artiști le posedă pe deplin. Nu mă voi opri decît asupra unora din capitole, unde autorul, uitînd parcă titlul volumului, abordează, cu prestanța și luciditatea pedagogului, idei și probleme legate de arta cîntului: „Clujul... și prima tinerețe", „Pedagogie și regie", „A doua tinerețe... Iugoslavia", — de altfel motivat, Octav Enigărescu numărîndu-se printre cadrele de frunte ale actualei școli românești de canto. Puțini știu, poate, că după pensionarea sa de la Opera Română din București și după renunțarea la catedra de canto din cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Octav Enigărescu, la insistențele decanului Academiei de Arte și directorului Operei din Novi-Sad, compozitorul Rudolf Bruci, a acceptat oferta de a înființa și conduce catedra de canto de aici și de a susține și o serie de roluri pe scenele iugoslave.

Un interes deosebit îl prezintă și capitolul „960 de zile director", în care autorul — dorind, dincolo de cele petrecute, să sublinieze, o dată în plus, principiile ce au guvernat întreaga perioadă de directorat — declară acum, după ani, că a rămas la convingerea că tot ceea ce a reușit să realizeze, cît timp s-a aflat la conducerea primei noastre scene lirice, datorează simțului dreptății, de care a fost călăuzit de-a lungul întregii sale activități artistice. În contextul volumului, acest capitol constituie, după opinia autorului, un moment de referință.

Volumul se încheie cu un „Ante-epilog" ce conține o selecție de extrase din cronici apărute în presa românească și de peste hotare, sub cele mai diverse semnături, toate reliefînd calitățile vocal-interpretative și artistice, înalta școală pe care o posedă și remarcabilul instinct scenic al artistului cîntăreț.

O ilustrație aleasă cu mult discernămînt și frumos tipărită, la care se alătură o copertă sugestivă și bine echilibrată, semnată de Doina Enigărescu, ce se integrează conținutului, dau volumului o notă de distinsă eleganță, invitînd cititorul să-l parcurgă cu același interes de la prima pînă la ultima sa filă.

Corneliu BUESCU

Ion. D. Vicol, „Lumini și umbre"

În 1986, Editura muzicală a oferit cititorilor o apariție mai puțin obișnuită sub aceste auspicii: memoriile dirijorului Ion D. Vicol, concepute într-o manieră literară deosebită, ce vizează formele consacrate ale artei scrisului. Un eveniment fericit pentru oricare dintre noi, prin care ni se relevă personalitatea complexă a unui artist ce apelează cu succes la mijloace din afara, dar totuși tangențiale domeniului său profesional, pentru a-și destăinui propria viață de peste opt decenii, desfășurată la cotele unei intense trăiri cotidiene.

Desigur, o privire fugară asupra conținutului nu ar remarca, poate, ineditul acestei alcătuiri, însă elementul surprinzător se află în stilul expunerii ce cuprinde cîte ceva din pitorescul amintirilor lui Ion Creangă, poezia descrierilor lui Sadoveanu sau versul melodios al lui Eminescu secondat de arcușul liric enescian. În acest sens, compozitorul Doru Popovici, citat chiar în paginile acestei cărți, afirma: „Un proverb preluat de un poet spunea că *Românul s-a născut poet*... Îmi permit a schimba acest proverb, accentuînd că *moldoveanul s-a născut poet*... Deoarece aproape toți locuitorii acestui ținut de legendă au vocația condeiului. Mai mult chiar, ei nu vorbesc ci... scriu!

Astfel îmi explic mai bine de ce octogenarul, profesorul și dirijorul Ion Vicol, are darul scrisului, asemănîndu-se în această privință cu George Enescu, Dimitrie Cuclin sau Mihail Jora."

O prefață oportună, ea însăși dotată cu o savoare aparte, precizează realismul total al întîmplărilor, justifică subiectivismul accentuat al frazelor și scuză „vinovatele abateri de la severa conduită literară" prin valoarea documentară a paginilor.

Ion D. Vicol își ordonează scrierile în patru mari capitole denumite semnificativ de anotimpuri: *Primăvara, Vara, Toamna, Iarna*, în cadrul cărora mici secțiuni delimitează locul acțiunii *(Tufcani, La București)* sau doar încărcături simbolice (*Haz de necaz, Umbre vesele, Trăsnete* etc.).

Evocarea copilăriei este realizată mai mult din diverse întîmplări înnădite, ocolind varianta aridă a datelor biografice ce le putem culege din fluxul expunerii. O importanță deosebită se acordă totuși întîlnirii emoționante cu maestrul D. G. Kiriac sau contactului direct cu Alfonso Castaldi ori Constantin Brăiloiu la Conservatorul din București.

Dacă în primul capitol autorul nu se oprește îndeosebi asupra noțiunii de spațiu și timp în naratiunile sale, stilul depănării amintirilor pare a evolua odată cu prezentarea epocii de maturitate, punctînd cu rigoare trecerea anilor. Fără a renunța la expunerea directă, adeseori cam frivolă sau prea duioasă, ce susține accesibilitatea și cursivitatea condeiului său, Ion D. Vicol marchează totuși cu mai multă hotărîre etapele activității sale: profesor la Tîrgu Mureș, la București, la Buzău, dirijor al societății corale „Cîntarea României", încercările în domeniul dramaturgiei, Cadru didactic la Conservatoarele din Iași și din București, la catedra de cor și dirijat.

Portretele unor colegi și profesori, întîmplări cu tîlc, unele avînd chiar caracter de snoave, meditații și momente de nostalgie *(Împliniri, Prietenii, Codrul, Marea)*, scrisori, colorează cuprinsul capitolelor „Vara" și „Toamna".

Ultima filă a amintirilor, „Iarna", însumează cuvintele de caldă prețuire rostite de personalități ale artei românești la omagierea celor 50 de ani de activitate și, în 1978, a vîrstei de 80 de ani, precum și opinii elogioase la adresa paginilor din *Lumini și Umbre*. Descoperim aici semnături prestigioase de la profesor emerit Ioan D. Chirescu, Alexandru Pașcanu, Ionel Geantă, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Marin Constantin (discipol al autorului) ș. a. la Mir-

Scanned with OKEN Scanner

cea Ştefănescu — dramaturg sau Constantin Arsene — învăţător.

„Fără îndoială că maestrul Vicol mînuieşte condeiul cu o rară iscusinţă literară... Primele 100 de pagini din volumul *Lumini şi Umbre* le-am citit pe nerăsuflate, ca pe fermecătoarele *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă" — scria muzicologul Viorel Cosma cu un îndreptăţit entuziasm în faţa acestor file, valoroase pentru muzica românească.

Talentul muzicianului Ion D. Vicol, mărturisit în urmă cu mulţi ani în pagini de dramaturgie nevalorificate însă de scenele noastre, stilul cuceritor în simplitatea lui (chiar dacă uneori atinge limitele unui gust îndoielnic pentru unii dintre noi) relevă prin rîndurile acestui volum, dincolo de însemnătatea istorică şi documentară a lucrării, o operă cu valori artistice literare plămădită din realitate şi redată acesteia în forma ei cea mai pură.

Ruxandra ARZOIU

Harry Negrin, „Povestea unei vieţi — Ioana Radu"

O aniversare este întotdeauna un prilej fericit de aduceri aminte. Şi dacă acestea se bucură de un auditor receptiv, cu talent în a le aşterne pe hîrtie, într-un stil accesibil şi alert, punînd la dispoziţia cititorului o bogată iconografie, rezultatul este atractiv : iată „reţeta" după care a fost concepută *Povestea unei vieţi*, dedicată Ioanei Radu, cu prilejul împlinirii venerabilei vîrste de 70 de ani.

Talentul s-a manifestat încă din copilărie, primele emoţii, primele succese s-au înregistrat la serbările şcolare.

Repertoriul s-a îmbogăţit de la an la an, Eugenia Braia (viitoarea Ioana Radu) dînd dovadă de un auz muzical perfect şi de o memorie prodigioasă.

Consacrarea nu a întîrziat să apară, şi iată că, la concursul organizat de Radiodifuziunea română în anul 1936, pentru selectarea unor talente autentice — interpreţi de muzică populară, din 800 de candidaţi, doar două — Eugenia Braia şi Eugenia Nedelea (ce va deveni cunoscuta Rodica Bujor) — au satisfăcut exigenţele unui juriu, format din nume prestigioase ale muzicii româneşti — Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Ion Filionescu, Aurel Alexandrescu, Valentina Creţoiu.

De atunci, porţile consacrării s-au deschis, fiind programată periodic în concertele radiofonice, avînd primele contacte cu casele de discuri.

Episoade de viaţă, mustind de adevăr, mai vesele sau mai triste, se derulează cu viteze diferite, ocupînd spaţii mai ample sau simple tablete.

Sigur că, într-o activitate interpretativă de aproape cinci decenii, paşii Ioanei Radu s-au intersectat cu numeroase personalităţi, în special ale vieţii artistice : colegi de scenă, mari interpreţi, precum Maria Tănase, Al. Grozuţă, Petre Gusti, Petre Alexandru, Fănică Luca, Sile Dinicu, compozitori ai unor melodii de neuitat — Ionel Fernic, Ionel Băjescu-Oardă, Henry Mălineanu etc.

Dintre muzicienii străini, David Oistrah şi Yehudi Menuhin i-au lăsat amintiri de neşters.

O emoţie aparte degajă, de asemeni, evocarea întîlnirii cu marele George Enescu, în timpul celui de al doilea război mondial, la un concert organizat într-un spital.

Nenumărate turnee i-au oferit posibilitatea unor contacte directe cu arta unor reprezentanţi de excepţie ai teatrului liric, Petre Ştefănescu-Goangă sau Dinu Bădescu. Nici slujitorii Thaliei nu sînt excluşi din periplul vieţii Ioanei Radu : Gr. Vasiliu-Birlic, George Calboreanu, Carmen Stănescu, Ion Şahighian.

Naraţiunea este presărată cu versuri ale unor romanţe celebre, *devenite* celebre datorită măiestrei interpretative a Ioanei Radu. În acest sens, o menţiune aparte pentru tehnoredactorul cărţii, Carmina Cizer, care a realizat o echitabilă şi armonioasă punere în pagină a textului.

Bogata iconografie, peste 50 de fotografii, transformă cartea într-un album demn de aceea care a întruchipat romanţa românească : Ioana Radu.

Deci, nu putem să fim decît de acord cu Doru Popovici, semnatarul emoţionantului *Cuvînt înainte* care consideră că : „Din cartea lui Harry Negrin, reiese limpede că Ioana Radu, această olteancă cu vocaţia frumosului în limitele adevărului şi în dorinţa de a face tuturor numai bine, a înţeles că dragostea este unul dintre cele mai înălţătoare sentimente şi că fără această euforie a iubirii dintre oameni, pămîntul ar fi inundat de singurătăţi deşarte".

Radu Constantinescu, „Temă cu variaţiuni"

Cartea prof. Radu Constantinescu, intitulată sugestiv *Temă cu variaţiuni* — apărută în 1986 la Editura „Junimea" din Iaşi —, îşi propune să depene *Memoriile unui muzician* (acesta este subtitlul) care a participat efectiv, în perioada celui de-al doilea război mondial, la menţinerea Conservatorului de muzică (1939—1945) şi la activitatea celor mai importante instituţii artistice din Moldova : Filarmonica şi Opera din Iaşi (1942—1944).

Volumul pune în lumină, într-o plăcută şi accesibilă descriere, bogata viaţă muzicală din „dulce tîrgul Ieşilor", pe o perioadă de aproape cinci decenii.

Aparent o lucrare de memorialistică, ea ni se înfăţişează, la o lectură atentă, ca o importantă contribuţie la documentaţia asupra unor evenimente de reală importanţă în istoria muzicii româneşti : concertele dirijate de George Enescu la Iaşi, în perioada primei conflagraţii mondiale, „preistoria orchestrelor ieşene", cum plastic se exprimă autorul, stagiunile camerale permanente, încercarea de a înjgheba Opera „Moldova", activitatea de învăţămînt muzical la Conservatorul ieşean.

Înainte de a trece Styxul, venerabilul profesor Radu Constantinescu (care şi-a desfăşurat ultimii ani de activitate la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, la catedra de pian tehnic) ne împărtăşeşte atît avatarurile cît şi satisfacţia unui participant activ la efervescenta viaţă artistică din această parte a ţării.

Ocupînd funcţii de răspundere în cele trei instituţii amintite, era firesc (şi omenesc) ca elementul subiectiv să umbrească uneori „epopeea" şi atunci, muzicianul ieşean înclină spre calea, austeră, a arhivei. Astfel, chiar dacă tonul este citeodată pătimaş (în partea a III-a, intitulată concludent *Lupta cu inerţia)* în amintirea piedicilor şi nedreptăţilor, documentele rămase — memorii, acte, programe de sală etc. —, vin să confirme, parcă şi întru convingerea autorului, utilitatea măsurilor întreprinse : „Am avut norocul de a păstra/.../destule hîrtii, scrisori şi acte personale, care m-au ajutat să-mi lămuresc şi să-mi limpezesc amintirile, iar vreo două popasuri făcute în arhivele ieşene, în anii din urmă, m-au făcut să aflu lucruri şi fapte pe care, eu, altminteri, nu aveam de unde să le ştiu..."

Am subliniat aici valoroasa contribuţie, în amintirile personale, referitoare la evenimente mai puţin cunoscute, precum înjghebarea operei „Moldova" (1942) sau activitatea Conservatorului ieşean, evacuat la Făget (1944—1945) şi integrarea lui în viaţa muzicală bănăţeană.

Lucrarea este structurată în trei mari capitole: *Iaşii de odinioară, Lupta cu inerţia, Epilog bucureştean*, fiecare divizate la rîndul lor în concludente spoturi rememorative.

Am regretat lipsa iconografiei, ţinînd cont de afirmaţia prof. Radu Constantinescu, referitoare la documentele pe care le poseda şi de care s-a folosit în elucidarea ideilor propuse.

O carte utilă, de referinţă, într-o viitoare istorie a Iaşului muzical.

Ianca STAICOVICI

Scanned with OKEN Scanner

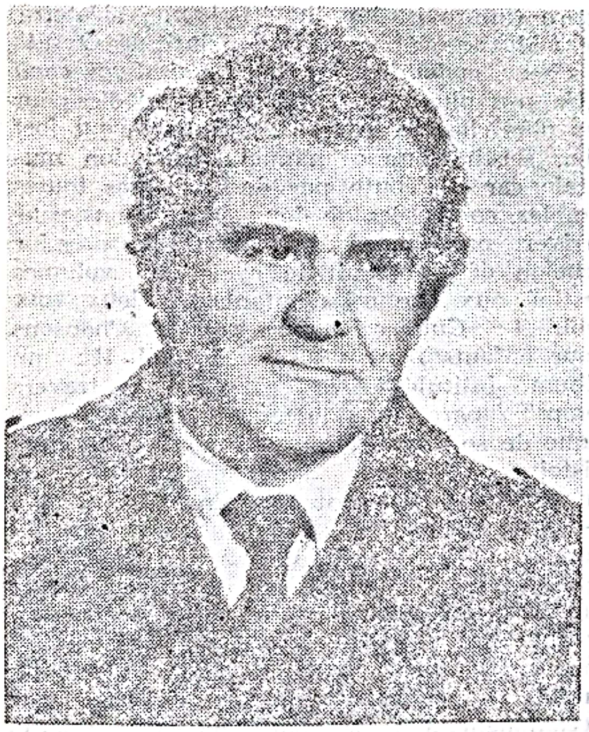
NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

DAN VOICULESCU

PORTRAIT

Marin MARIAN

La personnalité musicale que reflète l'œuvre du compositeur Dan Voiculescu révèle une présence créatrice dont l'ascension n'a pas suivi le tracé précis et rigide d'une évolution unidirectionelle, par échelons et par étapes diverses,



marquant un développement hétérogène, elliptique et soumis á des préférences. Bien au contraire, dès le début de sa carrière et tout au long des plus de vingt années d'activité, son esprit créateur s'est déployé en méandres, se ramifiant dans un développement spontané, se refusant à des configurations (auto)imposées et nettement homologables, témoignant pour tout dire, de façon suivie, d'une indéniable volonté de liberté. Aussi, aucun genre, aucun langage de la musique contemporaine ne restent au dehors de l'œuvre de Dan Voiculescu. Se voulant approprié à toute la musique, son esprit a cherché à se définir, à s'exprimer, à s'accomplir, avec une pareille passion égale, selon des critères divers (stylistiques et formels) de l'esthétique musicale moderne. Et meme lorsqu'un aspect ou manière semble l'avoir préoccupé plus intensément pendant un certain temps, ceci ne l'a jamais éloigné de ses trouvailles plus anciennes, de sorte qu'on voit toujours le compositeur au cours de son evolution revenir — après l'achèvement d'une œuvre — au point où il avait laissé tel style, tel cycle d'ouvrages ou, simplement, tel germe générateur, afin de les mener plus loin. De ce qu'il a découvert, il n'abandonne rien. C'est pourquoi, son évolution n'est-elle pas basée sur des expérimentations divergentes, mais, au contraire, sur des attitudes convergentes au sein d'un système unitaire de conception. Ayant recueilli avec soin chacune de ses expérimentations, les ayant accumulées les unes après les autres et les ayant complétées au fur et à mesure, les menant toujours plus loin sur la même ligne, Dan Voiculescu est le créateur d'un œuvre musical dont le caractère primordial est d'être polymorphe et plurigène. C'est un être complexe, avec le goût des élaborations concises, miniaturisées mais aussi, parfois, avec un irrésistible penchant vers l'art monumental, que cet œuvre révèle. Un musicien qui incarne (sans doute à sa propre manière et selon sa propre mesure) l'idéal et le principe de la complétitude, en vertu de quoi on pourrait lui appliquer l'adage, quelque peu paraphrasé, de tout *uomo*

Scanned with OKEN Scanner

universale : „je suis musicien et rien de ce qu'est musique ne m'est étranger".

Développée sur de multiples plans, son activité s'exerce surtout dans le domaine de l'enseignement (il est maître de conférences et donne un cours de contrepoint à la chaire de composition du Conservatoire „George Dima" de Cluj-Napoca), un domaine qu'il explore avec passion, qu'il ne cesse d'approfondir et qu'il généralise comme principe dominant dans son activité de créateur, de publiciste et de chercheur. Car, à côté de la vocation de compositeur et de méticuleux et profond analyste, Dan Voiculescu possède au plus haut degré celle d'être, par excellence, un pédagogue. La pédagogie, à laquelle il se dévoue entièrement, l'englobant dans toute son activité, aussi diverse que soit celle-ci, prend, avec Dan Voiculescu, deux aspects, également significatifs : formateur (créateur) et méthodique. (maïeutique). Ses compositions sont dès lors, jusqu'à certain point, des *exemples*, des pièces explicatives et démonstratives. Ses œuvres chorales se proposent et réussissent d'introduire en musique le pré-écolier et d'y sensibiliser le lycéen ; ses pièces pour piano sont de force à initier et orienter dans l'art de l'interprétation ; enfin, ses ouvrages orchestraux, non seulement qu'ils clarifient le langage synthétique du symphonisme contemporain, mais encore ils rapprochent, ils ouvrent les esprits vers celui-ci et leurs donnent le goût de l'approfondir. Pareillement de ses études et recherches théoriques, elles ont la qualité de faciliter la spécialisation dans la technique polyphonique, soit-elle celle-ci de style Renaissance ou contemporain, aussi bien que dans l'écriture moderne et d'avant-garde, tous ces différents aspects étant déchiffrés avec finesse, traités de façon académique et scientifique avec suffisante clarté, expliqués et argumentés avec une profonde connaisance du domaine. (Voir, en ce sens, ses études, immanquablement présentes dans chaque numéro des volumes périodiques édités par le Conservatoire de Cluj sous le titre générique de *Lucrări de muzicologie* / Travaux de musicologie / de la rédaction desquels il répond).

Envisageant son apport du point de vue didactique, il n'est pas seulement le compositeur en dialogue avec les autres par le truchement de son œuvre et de son activité professionnelle ; il est aussi le compositeur en dialogue avec lui-même, étant son propre pédagogue, un des plus exigents, infatigable dans l'effort toujours soutenu de se soumettre à de perpétuels accumulations, achèvements, redimensions.

Pourvu d'une solide formation comme étudiant du Conservatoire de Cluj (1958—1962), auprès de maîtres connus pour leur bénéfique rigueur, tels Sigismund Toduță, Max Eisikovici et Liviu Comes, Dan Voiculescu a parfait son instruction musicale jusque dans les années de sa maturité, à Cologne (1971—1972) et, à plusieurs reprises, comme participant aux cours internationaux de musique de Darmstadt et Venise.

Le compositeur Dan Voiculescu étant donc cette nature humaine complexe que nous venons de suggérer ci-dessus dans la mesure du possible sans doute, une appréciation relevante de la valeur et du message significatif de son œuvre ne peut être faite à partir d'une analyse chronologique, épuisant les étapes et les périodes de création ; elle doit être faite — si, tant soit peu, on veuille atteindre à une compréhension essentielle du compositeur envisagé *comme présence* créatrice — par l'abord des thèmes et des genres qui le préoccupent incessament et auxquels il soumet son activité de compositeur.

Nous disions donc ci-dessus que le souci primordial de Dan Voiculescu est d'ordre pédagogique et que, dans ce contexte, il vise en premier lieu l'enfant d'âge préscolaire : il veut l'„ouvrir" à la musique par la mélodie et susciter son appétit de musicalité par le mélodisme. Davantage même : il entend préparer l'enfant pour le contact (et la consommation) de la „musique nouvelle", le familiariser avec elle, l'introduire progressivement dans les problèmes de la musique et de l'écriture moderne quel qu'en soit le genre (improvisation, hétérophonie, aléatoire, Text-Musik etc.). Son cahier intitulé *O sută și câteva melodii pentru cei mai dragi copii* („Un peu plus d'une centaine de mélodies pour nos plus chers d'entre les enfants") peut fort bien servir comme manuel d'initiation musicale car il débute par des mélodies toutes simples, composées de deux à trois sons, pour arriver, par étapes, à l'octave. Ce premier échelon dépassé, suit le cycle de volumes destiné aux chœurs d'enfants : à deux voix (vol. I : *Cîntece pentru copii* / „Chansons pour enfants") et à 3—4 voix (vol. II : un album intitulé *Prin timp* / „A travers temps" / parce que, justement, l'univers poétique de son inspiration se nourrit à l'entière histoire du genre — depuis la fable antique au vers moderne, contemporain et folklorique — et que la matière sonore parcourt le trajet depuis la diatonie absolue aux échelles chromatiques et structures modales). Les chœurs du III[e] volume, *Ecouri* / „Echos" /, sont en totalité écrits sur les vers de la poétesse Veronica Porumbacu. Quant au IV[e] volume, en projet, il contient déjà des chœurs avec accompagnement de piano ou autres petits groupes instrumentaux.

Notable et, du reste, facilement saisissable, est la dépense d'invention que fait le compositeur pour condimenter chaque pièce d'un surplus de diversité, humour et fantaisie, afin d'éveiller la curiosité de l'enfant et lui donner le goût de s'instruire dans la musique et de chanter en ensemble. Il le fait au travers d'élé-

Scanned with OKEN Scanner

ments aptes à inciter, puis à cultiver, sa puissance d'imagination créatrice. Le divertissement musical, proprement un „jeu", pour dix enfants, voix et instruments compris, suggestivement intitulé *Niște vecini* / „Des voisins" /, permet aux enfants d'improviser en toute liberté, rendant leur chant et leurs mouvements aussi spontanés que possible ; avec ses moments alternatifs d'interprétation musicale et de dialogue parlé, le divertissement correspond à son sous-titre de „scénario pour un film de dessins animés" dont il est d'ailleurs l'auteur.

L'interprétation instrumentale n'a pas, elle non plus, échappé au rôle pédagogique assigné par Dan Voiculescu à l'art sonore. Cela étant, il a déjà publié deux volumes pour piano, *Cartea fără sfîrșit* / „Livre sans fin" /, les premiers d'un cycle prévu à en comprendre cinq et d'être, selon la propre expression du compositeur, „une sorte de *Microkosmos*". La finalité éducative y est obtenue par la grande variété des textes musicaux. Certaines pièces exigent des enfants d'écrire eux-mêmes le rythme requis ou bien de choisir les hauteurs que l'auteur ne fait que suggérer en notant les registres. Un autre morceau leur demande de trouver les fautes d'un canon, un autre encore de découper et de coller à l'endroit correct des passages musicaux pouvant composer toute une pièce ; ailleurs enfin, une piécette est „décrite" rien que par des mots, sans la moindre indication de son ou de rythme, seul le jeu des mains sur le clavier étant indiqué.

Lorsqu'il s'agit des nombreux chœurs pour la jeunesse et des tout aussi nombreuses chansons de masse (dont beaucoup sont déjà entrées dans les répertoires du genre), Dan Voiculescu s'est toujours efforcé d'ajouter à l'accessibilité de la partition, un caractère *cantabile* tout spécial par la profondeur de l'idée, le lyrisme et la sobriété de l'expression ; il a, à cet effet avivé les élements chromatiques, renancé aux banals rythmes de marche et a fait appel à des vers de la meilleure tenue poétique et de haute spiritualité (le choix des poétes, prestigieux par excellence, en est révélateur : Lucian Blaga, Nicolae Labiș, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Negoiță Irimie etc.). Quant aux lieds du compositeur — autre constante de sa création musicale, — sans renoncer un instant à ce caractère naturel des lignes mélodiques étroitement liées au sens et à l'effet du mot, sans se départir du cantabile et du mélodisme, ils se revendiquent le plus souvent du langage moderne, source d'un lyrisme atonal et dodécaphonique, idéalement accompagné d'effets expressionnistes, de dissonances distinctes et de clusters, un langage agrémenté de rythmes souples et de libertés du mètre. Notables sont, pour ces aspects, les cycles de *Lieds sur des vers de Labiș*, les trois chansons pour soprano, hautbois, deux clarinettes et violon intitulées *Trei cîntece de toamnă* („Trois chansons d'automne") sur de vers de Labiș et Isac, *Cintece de dor* („Chansons d'amour") sur des poèmes de Blaga, enfin les „Chants" *(Cinturi)* pour baryton, hautbois et percussion, les deux lieds pour voix haute et vibraphone (Marin Sorescu). Tous se caractérisent par la recherche de combinaisons de timbres faisant valoir cete diversité d'expression. Ses cinq chansons populaires roumaines (s'inspirant du recueil *Cîntece populare românești din colecția Bartók Béla,* / Chansons populaires roumaines de la collection Bartók /), écrites pour mezzo-soprano et piano à l'occasion du centenaire de la naissance de l'illustre compositeur, dépassent de beaucoup les suggestions des prédécesseurs d'avant-guerre et les variantes bartokiennes (modales) en confiant l'accompagnement du mélos folklorique archaïque à des éléments de symphonisme contemporain qui, loin de mutiler l'originalité de ce melos tout au contraire augmentent son cachet.

Sur le plan instrumental, Dan Voiculescu réussit à établir le même rapport entre modalisme et diatonie d'une part (voir l'album de miniatures *Fabule și Dialoguri* / „Fables et Dialogues" / ou bien *Cartea fără sfîrșit* / „Livre sans fin" /) et univers atonal, expressioniste, dodécaphonique et sériel d'autre part (la *Sonate no. I* ou encore les *Sonances* pour piano) : ces dernières représentent un ouvrage triparti (Strophe-Antistrophe-Epode) entièrement construit sur un ostinato rythmique, le développement utilisant une technique par accumulation.

Il faut dire que les formes les plus diverses nous accueillent sur le plan instrumental chez Dan Voiculescu : tantôt, une forme classique, comme dans le premier mouvement de la *Sonate pour piano*, où l'écriture reste pourtant moderne, avec des ostinatos, des neuvièmes et des septièmes à la base du développement, des pédales de cluster aussi ; tantôt, des formes témoignant d'innovations plus substantielles ; ainsi, de la Sonate qui constitue le second mouvement de sa *Symphonie ostinato* (1963) : le développement en est brusquement interrompu par un silence général, après quoi suit la *Mélopée* qui est, à la fois, une partie en soi (le second mouvement de l'ouvrage) et la continuation du développement tout-à-l'heure interrompu ; le troisième mouvement, *Finale*, bref comme durée, est un Allégro venant remplacer l'habituelle reprise de la grande forme-sonate et, dans le même temps, clore le cycle des parties. Ailleurs encore, des formes libres (telles ses *Fioritures* pour violon et piano, dédiées à la mémoire d'Enesco), ou bien une forme qui est, elle-même, structurée exclusivement sur des principes sériels : c'est le cas de la *II Sonate pour flûte solo* qui, de ce point de vue, signifie avoir mené à un point-limite l'exploitation de la technique sérielle.

Scanned with OKEN Scanner

L'ouvrage tout entier repose sur une série-mode unique.

qui constitue le module générateur de la structure, en sa totalité ; au cours d'un traitement continu, ce module est combiné avec lui-même en montées et descentes chromatiques. Le premier mouvement, *Equinoxe*, se compose de quatre segments au tempo alterné : il est, symétriquement, lent et libre en deux sections, rapide dans les deux autres. Chaque segment représente une série récurrente par rapport à un des segments antérieurs : ainsi, le deuxième amène la récurrence intervallaire du premier mais à rythme différent ; le troisième est en récurrence rythmique avec le second, mais les rapports de hauteur sont identiques à ceux du premier ; le quatrième reprend la troisième récurrence mais avec les rythmes du deuxième. L'écriture moderne du second mouvement, *Elasticité*, suggère au flûtiste, d'imprimer un caractère de ballade à sa partie, sans en indiquer le mètre ou imposer le tempo, de sorte que le discours se déroule ad libitum et parlando-rubato. Le même principe, celui d'un axe de symétrie coordonateur, gouverne aussi ce mouvement : une barre double, placée au centre du mouvement, tout ce qui vient ensuite déploie la récurrence de la première section (rythme, ordonnance des intervalles, non pas aussi les registres ceux-ci étant soumis à des variations). Cette partie s'exécute en canon avec une bande de magnétophone, le solo de flûte étant écrit sur deux portées, ce qui suggère à l'interprète une sorte de dialogue avec lui-même dû précisément à la séparation et individualisation de deux lignes dans le plan du même discours (tout le solo se déploie donc sur quatre plans).

Si la *II^e Sonate pour flûte solo* se caractérise par la rigueur et l'aspect formel strictement logique, *Viziuni cosmice*/„Visions cosmiques"/ (1986) se présentent par contre comme un ample ouvrage à forme ouverte (et quasi-libre) avec, toutefois, certains éléments de reprise. C'est un arc brisé, A B O Bv, qu'il décrit. L'orchestration y est spéciale : vents, trois grands groupes de percussion, piano préparé, orgue électrique et deux groupes de violons, le tout disposé sur la scène selon une formule à part, indiquée dans la partition, de manière à obtenir de l'interprétation et de la perception d'ensemble un effet stéréophonique maximum. Dans ces conditions, la matière sonore tantôt acquiert de la massivité, tantôt se raréfie au cours de moments variés comme technique compositionelle : aléatoires pointillistes, blocages de masses, suspensions sur de brèves et légères pédales, mais d'un bout à l'autre le discours reste fidèle à son intention primordiale — une méditation, une contemplation astrale qui monte, dans la richesse des timbres, pour disparaître petit à petit, tel un décollage d'engin cosmique, dans une marche ascendante des sonorités célestes du vibraphone.

C'était impossible que Dan Voiculescu — l'auteur d'un cours sur *La polyphonie du baroque, dans les œuvres de J. S. Bach, d'un* recent cours sur *La fugue baroque*, d'une *Anthologie chorale Renaissance*, d'une *Anthologie palestrinienne* et d'un *Recueil de textes pour l'étude de la polyphonie au XX siècle* (autant de volumes à l'usage des étudiants du Conservatoire de Cluj) — ne fût marqué en son propre langage d'une certaine prépondérance (caractéristique) des plans sonores *horizontaux*, d'une tendance à soumettre à la spacialité — dont l'exploitation concentre son attention, — toute autre construction ; même celle qui vise la verticalité et le synchronisme harmonique même la dimension du temporel (dans le déroulement du plan rytmique). Ses compositions en témoignent par leur mélodisme, leur caractère cantabile, leur permanent attrait pour la polyphonie (ses chœurs pour voix d'enfants manifestent ces attributs par leurs allusions incessantes au canon, à l'imitation, à l'hétérophonie) ; en témoignent aussi sa prédilection pour les textes musicaux destinés aux instruments monodiques en solo *(Piccolla sonata, II^ème Sonate pour flûte solo, Ribattuta pour alto solo*, des *„Chants"* sur des vers de Blaga, ou encore sa *Première Sonate pour piano* fondée sur le carctère linéaire et la prépondérance de la polyphonie), de même que l'abondance des pièces en duo (lieds accompagnés, formes instrumentales) et notamment l'abord de la technique sérielle *(II^e Sonate pour flûte solo)*. Enfin, *Cantata Patriei*/„Cantate à la Patrie"/ — 1977, exprime encore plus ouvertement la penseé pour ainsi dire polyphonisante de Dan Voiculescu. Ici, un jumelage de toutes les modalités polyphoniques connues á travers temps jusqu'à ce jour fait de cette œuvre non pas seulement un „abrégé" démonstratif de la technique, mais, du point de vue stylistique, un véritable hymne à son historique. Par ailleurs, l'ouvrage est aussi la confirmation pratique d'une des plus longues, laborieuses et efficientes recherches dans le domaine, ayant réclamé du compositeur une dépense d'énergie cérébrale peu commune, et dont l'aboutissement théorique a été, en 1983, la soutenance à Cluj d'une thèse de doctorat sur les *Aspects de la polyphonie au XX siècle*.

„Cantate à la Patrie" utilise surtout des procédés polyphoniques traditionnels (canons, aspects imitatifs, fugattos toujours menés au stretto — voir *Cantata Patriei* partition, Ed. musicales. Buc. 1984, p 15 et 39) qui, soit se développent en polyphonies de masse ou répétitives, soit alternent avec des moments de polyphonie proprement contemporaine (hétérophonies convergentes et divergentes, polyphonies

Scanned with OKEN Scanner

répétitives obtenues d'un perpétuel changement de position de séries-module restreintes). On a même l'impression de reconnaître, au tout début de la composition, dans l'épisode réalisé par les bois, une polyphonie latente d'attaques (et répétitive aussi), née du groupe de seulement quatre sons mélodisés qui se superposent fortuitement ; cela crée, à l'écoute, la sensation de sons-points qui se poursuivent l'un l'autre afin d'arriver à fondre ensemble leur identité individuelle que le changement de position de chaque son passant d'un instrument à l'autre distribue de manière désynchronisée. La texture, chaque fois variée, forme une structure hétérophonique (voir *Cantata Patriei*, p. 3). Ne manquent pas non plus les moments de polyphonie hétérogène libre (le concept appartient au compositeur et entend définir une modalité polyphonique contemporaine non-contrapuntique et non-imitative), par la superposition et coïncidence de discours instrumental et choral, ce dernier renfermant aussi des isomorphies et des synchronies hétérophoniques. La polyphonie de groupes, richement illustrée, est elle aussi de même nature. Tout ce travail de composition, appliqué aux reserves de la polyphonie et à ses acquis les plus récents, permet d'affilier la créativité de Dan Voiculescu à la pensée de Lutoslawsky dans la ligne duquel il s'engage en continuant les expérimentations que celui-ci avait commencées.

Le message esthétique de „Cantate à la Patrie" est un des plus généreux. De continuelles textures sonores dans un espace modal utilisé clairement, efficacement et graduellement, notamment sur le plan de la sonorité vocale, permettent à l'ensemble formé de baryton solo, chœur de voix mixtes et grand orchestre de transposer de façon suggestive et hautement évocatrice l'ambiance pour commencer de mythe et de légende, tout éthérée et atemporelle, puis de dramatique souffrance aux heures de lutte nationale, qui se dégage des vers pleins de sensibilité et patriotisme d'Aleco Russo, le poète quarante-huitard dont les poèmes ont inspiré le compositeur.

Muzică pentru coarde / „Musique pour cordes" / composée en 1971, apportait dès lors une riche polyphonie contemporaine, notamment d'attaques, répétitive (voir *Muzică pentru coarde*, partition p 11), de masse ou même, en de brefs moments, pointilliste, combinée à une très précise et ample utilisation de la durée en de virtuoses polyrythmies. L'ouvrage commence et s'achève par un mouvement plus large qui, graduellement, crée un cluster renfermant l'ensemble des douze sons, placés à distance, puis associés dans un moment polyphonique d'attaques et encadrant de la sorte le mouvement central beaucoup plus dramatique, avec de substantielles différences et des passages d'un plan à un autre plan, tous contrastants, agogiques et fortement intenses. Une autre application des divers types de polyphonie se trouve dans le poème choral *Omagiu lui Blaga* / „Hommage à Blaga / — 1970, en fait un collage des vers de ce poète. Le compositeur l'accompagne d'une musique riche en polyphonies de masse ou d'attaques, ailleurs hétérophonique et chorale, aléatoire ou sertie de clusters (voir *Omagiu lui Blaga*, partition, Ed. Musicales, Buc. 1974), réclamant un ensemble réceptif à la grande finesse du texte musical qui exige d'ailleurs une grande technique vocale. *Piese pentru orchestră* / „Pièces pour orchestre" /, un cycle de cinq pièces-mouvements *(Prélude, Mélodie, Harmonie, Polyphonie, Finale-Prélude da Capo)*, nous fait assister, dans le deuxième mouvement, à une „polyphonisation" de la mélodie dans le sens que le compositeur la soumet à un travail orchestral, la distribuant à toutes les parties qui tour-à-tour l'assume, changeant ainsi continuellement son chromatisme. Le quatrième mouvement, *Polyphonie*, est un développement des divers et nombreux types de polyphonie, à travers de vastes plans contrapuntiques ou des moments tantôt répétitifs, tantôt de groupes ou de masse, mais toujours fortement contrastants comme dynamisme et agogique ; le mouvement s'achève par un assez long passage d'improvisation collective, d'allure aléatoire.

Afin de tenir la promesse faite au début de ces lignes quant à notre intention de tracer de telle manière le portrait compositionnel de Dan Voiculescu qu'en resorte son caractère de „musicien total", il nous semble nécessaire de rappeler avant de mettre le point final à notre exposé qu'il est aussi l'auteur d'une pièce électronique, *Reliefs*, laquelle représente la moisson d'une année d'études et expérimentations dans les laboratoires spécialisés de la „Staatliche Hochschule für Musik" de Cologne et, qu'en plus, il se propose d'écrire un opéra comique sur un libretto — se trouvant d'ailleurs déjà sur sa table de travail — inspiré de la *Chanteuse Chauve* d'Eugène Ionesco. Depuis longtemps préoccupé par la dramatisation qu'implique le spectacle lyrique, c'est au théâtre de l'absurde de Ionesco qu'il doit à présent de se sentir stimulé à le faire.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
România socialistă — ample programe de dezvoltare multilaterală — cotribuție activă la politica de colaborare internațională, de dezarmare și pace 1
Nicolae Călinoiu
Spre înălțarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste 4
DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 8
Vasile Tomescu
Săptămîna culturii românești în Republica Federală Germania 9

CREAȚII

Liliana Gherman
Alexandru Pașcanu: „Pro humanitate" . . . 10

OPINII

Corneliu Cezar
Muzica și cosmosul analogic 14

ÎNSEMNĂRI

Iosif Sava
Tinerii și marea muzică 18
Ion Pelearcă
Ansamblul „Doina": patru decenii de activitate 20
Dina Cocea
Doru Popovici — premiul criticii muzicale . 21
Doru Popovici
IN MEMORIAM — Mihai Constantinescu . . 22

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Ada Brumaru, Mircea M. Ștefănescu, Mihaela Marinenscu, Petre Codreanu, Elena Zottoviceanu, Nicolae Brînduș, Dumitru Avakian, Sorin Lerescu, Alfred Hoffman, Doina Paron Florișteanu, Grigore Constantinescu, Casiu Barbu 23

RECENZII

Ileana Ursu
Octavian Lazăr Cosma „Hronicul muzicii românești" — vol. VII 35
Veronica Berbescu Zbarcea
Mircea M. Ștefănescu, „La porțile muzicii" . 37
Corneliu Buescu
Octav Enigărescu, „Dincolo de scenă" . . . 38
Ruxandra Arzoiu
Ion D. Vicol, „Lumini și umbre" 39
Ianca Staicovici
Harry Negrin, „Povestea unei vieți — Ioana Radu" 40
Radu Constantinescu, „Temă cu variațiuni" . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Marin Marian
Dan Voiculescu — Portrait 41

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
La Roumanie Socialiste — de vastes programmes de développement multilatéral — contribution active à la politique de collaboration internationale, de désarmement et de paix 1
Nicolae Călinoiu
Vers l'élévation continue de l'édifice de notre culture socialiste 4
DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS 8
Vasile Tomescu
La semaine de la culture roumaine en Allemagne Fédérale 9

OEUVRES

Liliana Gherman
Alexandru Pașcanu: „Pro humanitate" . . . 10

OPINIONS

Corneliu Cezar
La musique et le cosmos analogique 14

NOTES

Iosif Sava
Les jeunes et la grande musique 18
Ion Pelearcă
L'ensembe „Doina": quarante années d'activité 20
Dina Cocea
Doru Popovici — Prix de la critique musicale 21
Doru Popovici
IN MEMORIAM — Mihai Constantinescu . . 22

LA VIE MUSICALE

Signataires: Ada Brumaru, Mircea M. Ștefănescu, Mihaela Marinescu, Petre Codreanu, Elena Zottoviceanu, Nicolae Brînduș, Dumitru Avakian, Sorin Lerescu, Alfred Hoffman, Doina Paron Florișteanu, Grigore Constantinescu, Casiu Barbu 23

COMPTES RENDUS

Ileana Ursu
Octavian Lazăr Coama: „Hronicul muzicii românești", vol. VII /„Chronique de la musique roumaine"/ vol. VII 35
Veronica Berbescu Zbarcea
Mircea M. Ștefănescu: „La porțile muzicii" /„Aux portes de la musique"/ 37
Corneliu Buescu
Octav Enigărescu: „Dincolo de scenă" / Au-delà de la scène"/ 38
Ruxandra Arzoiu
Ion D. Vicol: „Lumini și umbre" /„Lumières et ombres"/ 39
Ianca Staicovici
Harry Negrin: „Povestea unei vieți — Ioana Radu"/Histoire d'une vie — Ioana Radu"/ . 40
Radu Constantinescu: „Temă cu variațiuni" /„Thème à variations"/ 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Marin Marian
Dan Voiculescu — Portrait 41

Scanned with OKEN Scanner

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector I — București tel.: 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală: muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.

— Revista „Muzica".

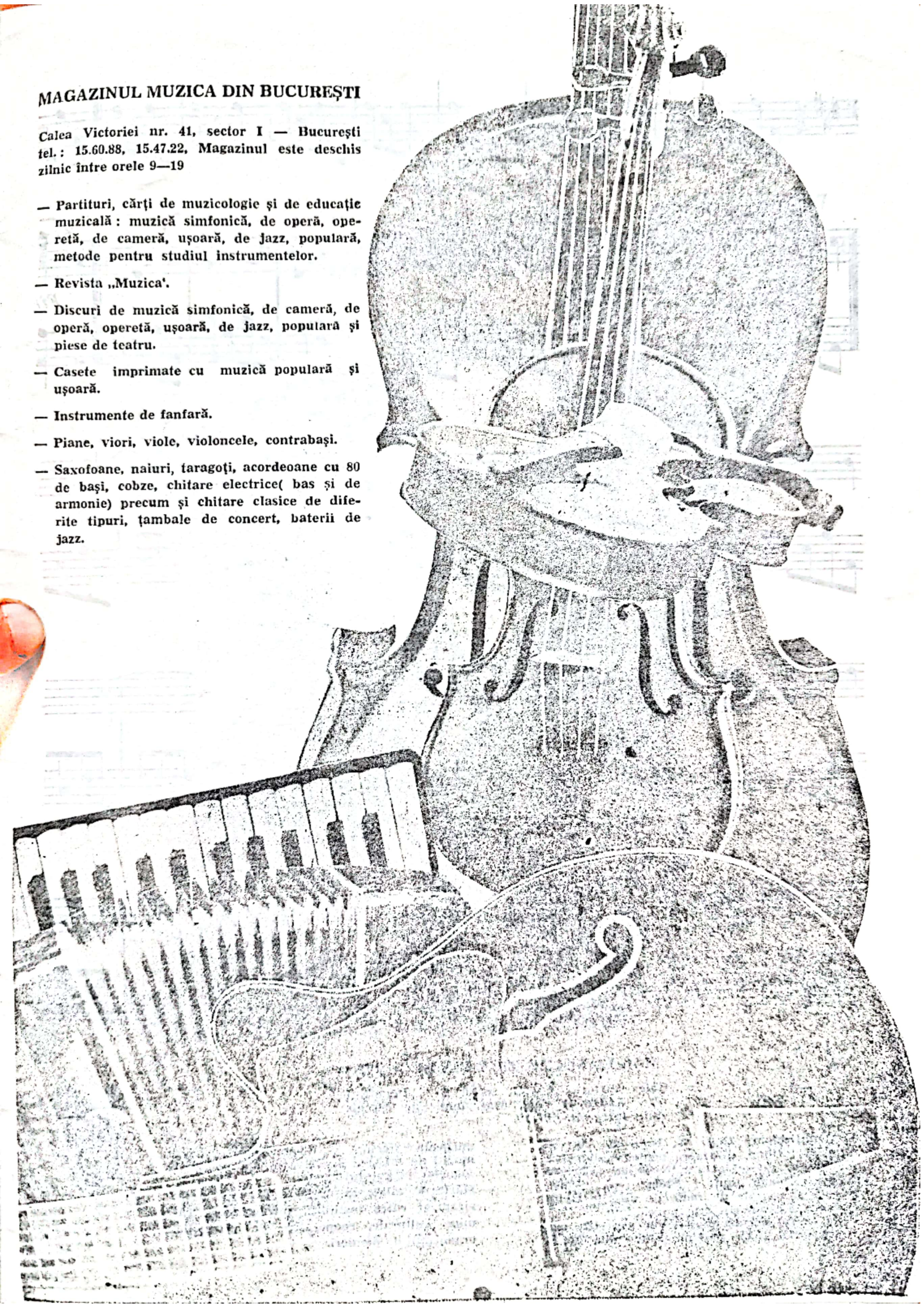
— Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru.

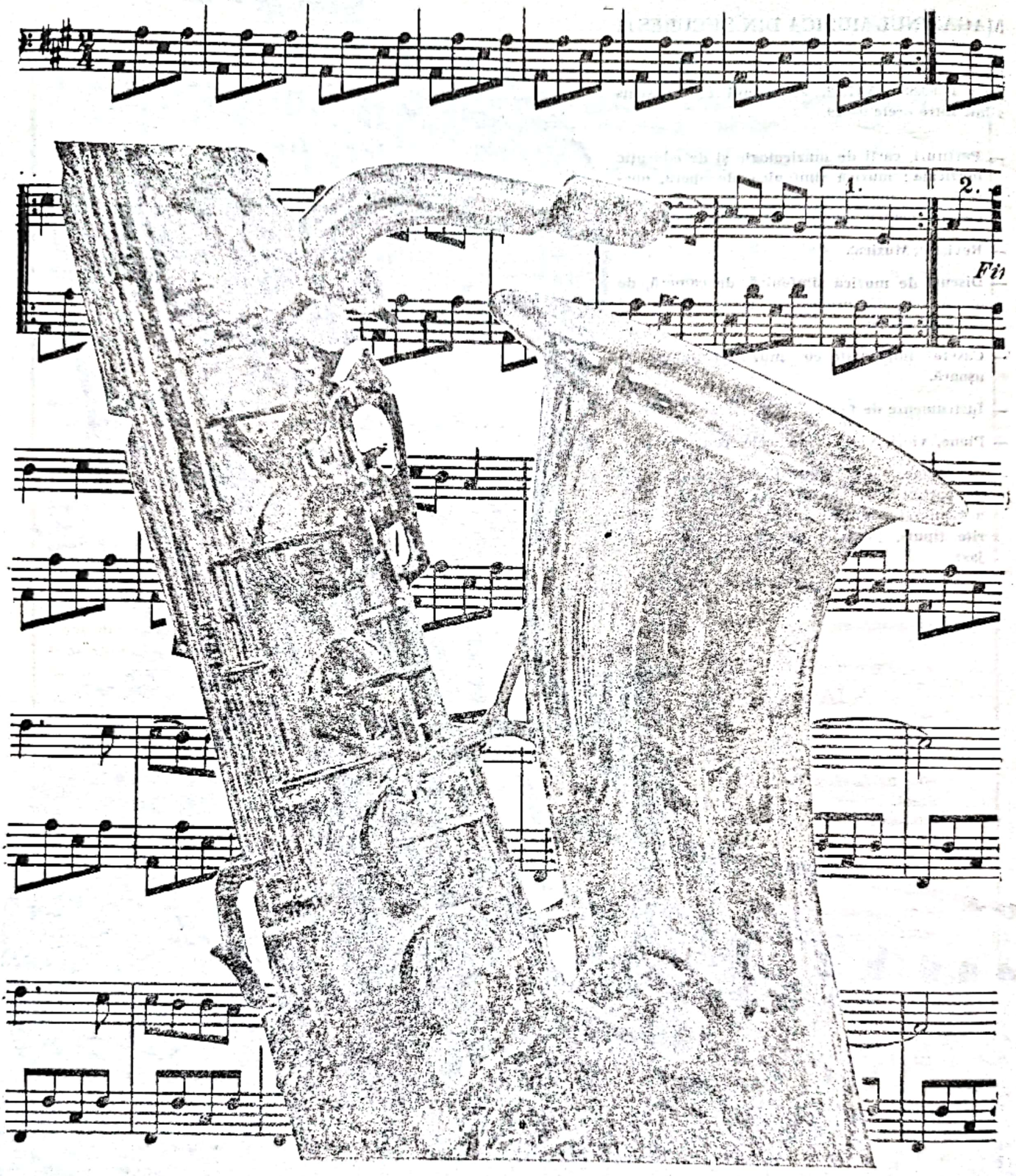
— Casete imprimate cu muzică populară și ușoară.

— Instrumente de fanfară.

— Piane, viori, viole, violoncele, contrabași.

— Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice(bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, tambale de concert, baterii de jazz.



Scanned with OKEN Scanner

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr .41, sector I — București
tel: 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— **Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radioficare, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de diferite tipuri.**
— **Benzi și casete ORWO, aparate foto.**
— **În cadrul magazinului se fac expertize pentru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magnetofoanelor, pickup-urilor etc.**
— **Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, cămine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.**

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA Nr. 5 48 p. București — Mai 1987

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str Constantin Esarcu nr. 2

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, FLORICA CIOCÎRLIE, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Theodor Pallady — Vioară și Note muzicale

I. P. Informația — c. 1236

Lei 15